

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA VOIX ET LA TRAVERSÉE SENSORIELLE DE L'ABÎME DANS
A PAIXÃO SEGUNDO G.H. DE CLARICE LISPECTOR

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
MARTHA TREMBLAY-VILÃO

FÉVRIER 2017

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier ma directrice de recherche, Johanne Villeneuve, de m'avoir enseigné la persévérance et la rigueur.

Merci à Marcia Ivana de Lima Silva qui m'a permis de découvrir l'œuvre de Clarice Lispector d'abord en français, puis en portugais. *Obrigada a todas as pessoas fantásticas que encontrei no meu caminho em terra brasileira, que seja em Porto Alegre, Rio de Janeiro, Paulo Afonso, Salvador, e especialmente em Recife, onde morou Lispector e onde encontrei uma família de adoção. Obrigada a Moniquinha Resende, Renan Castro, Layla Pereira, Danillo Spíndola, Thiago Ramos, Daiane Oliveira, Robson Novais, Daniele Helfstein (e tantos outros) que me acompanharam na minha busca infinita da filosofia da existência e da poesia.*

Je remercie également mes collègues, relecteurs, conseillers, ami(e)s, particulièrement Gabrielle Laroche (mon Gourou-Bouddha), Chloë Rolland (mon doux pilier), Cinelli Tardioli, Stéphanie St-Pierre, Felix Paré, Yousri Titri et Maximilien Homsy (mes deux maris), Carlos Antonio, Yan St-Onge, Marianne Léonard et Sara Mathieu, fondatrice de *Thèsez-vous*, etc. Ces personnes précieuses et nombreuses ont fait preuve d'entraide, d'originalité et de solidarité. Ils m'ont appris que la connaissance est toujours issue d'un partage et de toujours plus de remises en questions, et aussi que parfois, il faut savoir rire, partir en forêt et danser!

Je tiens, d'autre part, à exprimer ma reconnaissance à ma famille (ti-mounel!) qui m'a soutenue durant ce long projet. *Gracias especial a Tíscar Almagro, que sabe del poder de la comunicacion telepática y de los entremundos.*

Enfin, un énorme merci à ma plus fidèle compagne, Darcy, qui a malheureusement dû se transformer en nuage avant la fin de la route.

Je dédie ce mémoire aux gens à l'âme « formée » ou « déformée », qui savent que l'approche de toute chose se fait dans le noir, qui est aussi la lumière.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	vi
RÉSUMÉ.....	vii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
<i>QUE MISTÉRIO TEM CLARICE?</i>	8
1.1 Clarice lispector: persona	9
1.1.1 Posture d'amateur.....	13
1.1.2 Paratopie intellectuelle	17
1.1.3 Clarice sorcière?	21
1.2 Modernité brésilienne et insertion de l'œuvre lispectorienne	27
1.2.1 Anthropophagisme et modernité	27
1.2.2 Le choc de la voix lispectorienne	32
CHAPITRE II	
EXPÉRIENCE-LIMITE DE LA VOIX ET NON-SAVOIR	42
2.1 Vers une poétique du non-savoir.....	43
2.2 Catastrophe et expérience-limite.....	47
2.3 La voix en littérature, une crise moderne?	52
2.3.1 Derrière le sens premier.....	53
2.3.2 Un art du reste.....	57
2.3.3 L'effet de transparence	59
2.4 Stratégies énonciatives : mouvements de la recherche	68
2.4.1 Spirale, origine(s) et déportation(s).....	69

2.4.2 Errance et questionnements	77
2.4.3 Mouvements du détour	82
CHAPITRE III	
EXPÉRIENCE SENSORIELLE ET ÉCHEC DE LA VOIX	90
3.1 Imaginaire et émotions	91
3.1.1 Le sublime, un vertige	90
3.1.2 Rêverie et imaginal	99
3.1.3 Espace émotionnel et sensations.....	105
3.2 Vers une poétique du Zen.....	112
3.2.1 La voix mélancolique	113
3.2.2 L'illumination Zen.....	118
CONCLUSION - L'ÉCHEC DE LA VOIX OU LE SILENCE « ÉLOQUENT »	124
BIBLIOGRAPHIE	129

LISTE DES FIGURES

FIGURES		PAGE
1.1	Portrait de Clarice Lispector De Chirico, 1945.	8
1.2	« <i>Operários</i> » (ouvriers) Tarsila do Amaral, 1933.	29
2.1	Schéma de la voix	67
2.2	Épicentres de la voix spiralaire	77
3.1	Le Voyageur contemplant une mer de nuages Caspar Friedrich, 1818.	96

RÉSUMÉ

Ce mémoire porte sur les particularités de la voix en tant qu'expérience-limite sensorielle dans le roman *A paixão segundo G.H.* de Clarice Lispector. Nous débiterons cette étude en explicitant la posture de l'écrivaine, de même que l'accueil controversé du roman en question sur la scène littéraire au Brésil, en France et au Québec. À partir de l'idée d'une « crise » au centre du discours, tant public que littéraire, nous nous intéresserons au non-savoir et à l'expérience-limite de la voix, ainsi qu'à ses mouvements spirales de déambulation et de perdition. Le rythme de la voix, dans le roman de Lispector, agit sous la forme d'un « flux de conscience », lequel s'inscrit dans la lignée du roman moderne par ses caractéristiques de détournement de la signification, de fragmentation, de prolifération et d'ambivalence par rapport à l'énonciation. Nous nous concentrerons finalement sur l'ouverture d'un espace intervallaire sensoriel et sublime, mu par l'imagination et le rêve. Nous constaterons finalement l'échec de la voix à s'emparer entièrement de l'expérience qui ramène au besoin inéluctable d'atteindre le silence.

Mots clés : Clarice Lispector, voix romanesque, expérience-limite, non-savoir, roman moderne, sublime, imaginal, Zen.

INTRODUCTION

VOZ

*Cala-te, mas que não seja
demasiado, para não perderes o uso
da voz¹*

Est-il possible, dans un même élan de lecture, de ressentir, physiquement et intellectuellement, une compréhension si intense qu'elle vous laisse parfois d'incompréhension? Plus encore, est-il possible, dans cet élan, d'entendre la voix du texte comme si elle était la vôtre, alors que vous vous étonnez du silence qui fait écho en vous? Cette impression qu'une voix s'empare de vos pensées, vous la ressentez à la lecture de certains textes de Clarice Lispector.

Clarice Lispector (1920-1977), écrivaine brésilienne d'origine ukrainienne, immigrée avec sa famille dans la région du Nord-Est du Brésil, dans les années 20, afin de fuir les pogroms qui ont lieu en Russie. Benjamin Moser, dans sa biographie *Why this world?*, raconte l'importance de la ville de Recife, et de la région du Nord-Est, région pauvre et aride, qui marquera son œuvre. Il cite ainsi Lispector qui raconte que « *Viver no Nordeste ou Norte do Brasil é viver mais intensamente e de perto a verdadeira vida brasileira...*² ». Plus encore, elle affirme : « *[Recife] Esta todo vivo em mim*³ ». La jeune Clarice passe son enfance dans le quartier juif de Recife, dans des conditions près de la pauvreté. Nous retrouvons plusieurs scènes de son enfance dans ses *contos* (nouvelles). Elle commence à

¹ Carlos Drummond de Andrade, *O Avesse das coisas : Aforismos*, Rio de Janeiro, Editora Record, 2^o Edição, 1990. « VOIX/ Tais-toi, mais pas trop, pour ne pas perdre l'usage de la voix » (Notre traduction).

² Benjamin Moser, *Clarice, uma biografia*, Título original: *Why this world*, São Paulo, Cosac Naify, traduit par José Geraldo Couto, 2011, p. 92. « Vivre au Nord-est ou au Nord du Brésil signifie vivre plus intensément et de plus près la véritable réalité brésilienne... » (Notre traduction).

³ Clarice Lispector citée par Benjamin Moser dans *Ibid.*, p. 102 : « [Recife] est entièrement vivant en moi » (Notre traduction).

« fabuler » dès l'âge de sept ans, écrivant des histoires qui jamais ne débutent par « Il était une fois ». Lorsqu'elle découvre l'écriture, elle a l'impression que les livres croissent de façon naturelle, comme les arbres⁴. Comprenant ensuite qu'un écrivain est à l'origine du texte, elle décide rapidement d'en faire métier. Mariée à un diplomate brésilien et ensuite divorcée, mère de deux enfants, elle rallie sa carrière d'auteure à celle de journaliste et de traductrice, sachant s'exprimer dans au moins sept langues⁵. Malgré son attachement à son pays d'accueil, Lispector se sent toujours un peu à l'écart. Son court texte « *Pertencer* » (Appartenir) nous montre à quel point l'écriture est son unique véritable lieu d'appartenance: « *Sou, sim. Muito pobre. Só tenho um corpo e uma alma. E preciso de mais do que isso. Quem sabe se comecei a escrever tão cedo na vida porque, escrevendo, pelo menos eu pertencia um pouco a mim mesma*⁶. » Clarice Lispector est placée au premier plan de la littérature brésilienne au même titre que des auteurs réputés tels Jorge Amado ou Guimarães Rosa. Elle gagne une réputation internationale, traduite en plus de dix langues, du tchèque au japonais.

L'écrivaine a une production littéraire composée de romans, roman-essais, *contos* ou nouvelles, chroniques, articles de journal et littérature juvénile. On compte une trentaine de titres, incluant les œuvres posthumes. Elle publie son premier livre *Perto do coração selvagem* en 1943. Celui-ci est d'abord difficilement reçu en raison de son éloignement de la forme linéaire et anecdotique du roman et son langage fragmenté contrevenant au régionalisme en vogue à l'époque. Dans les années 60, elle publie *Laços de família* et *A legião estrangeira*, des recueils de nouvelles portant principalement sur la vie urbaine et domestique, dans un style plus direct et davantage accessible au public. *A maça no escuro*

⁴ Olga Borelli, *Esboço para um possível retrato*, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1981, p. 66 : « Elle pensait que le livre était comme un arbre, un animal – une chose qui naît. Elle ne comprenait pas qu'il y avait un auteur derrière tout ça. » (Notre traduction).

⁵ Le parcours de l'auteure dans différentes villes et pays est bien dépeint dans ces ouvrages: Teresa Cristina Montero Ferreira, *Eu sou uma pergunta: Uma biografia de Clarice Lispector*, Rio de Janeiro, Editora Rocco, 1999.

Nádia Battella Gotlib, *Clarice, uma vida que se conta*, São Paulo, Editora Ática, 1995.

⁶ Clarice Lispector, *A descoberta do mundo*, Brésil, Editora Nova Fronteira, 1984, p. 151. « Je suis, oui. Très pauvre. Je n'ai qu'un corps et une âme. Et j'ai besoin de plus que cela. Qui sait si j'ai commencé à écrire si tôt parce que, en écrivant, j'appartenais au moins un peu à moi-même. » (Notre traduction).

(1961, étrangement traduit *Le bâtisseur de ruines*) est la tentative de Lispector d'écrire un roman « policier ». Il a la particularité d'avoir été réécrit à plusieurs reprises. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969) est un roman d'apprentissage amoureux, entre les personnages de Lori et Ulisses. Le roman *A hora da estrela*, publié en 1977, devient l'objet d'un film de Susana Amaral, et *Água Viva*, 1973, plus près de l'essai, discute, dans ce qui ressemble à une lettre d'amour, du processus de création littéraire. *Um sopro de vida*, livre posthume et terminé « dans l'agonie⁷ » la veille de la mort de Lispector, confie les états d'un narrateur et de son personnage Ângela Pralini, dans un ensemble vocal de plus en plus schizophrénique. À travers toutes les œuvres, il est difficile de définir le style de l'auteure, à mi-chemin entre le philosophique, la critique sociale subtile, le discours amoureux (tant de l'autre que de l'écriture). Lispector a une plume à la fois sensible et acerbe, sensorielle, simple et également complexe, voire « hermétique ».

Malheureusement peu lue et peu étudiée au Canada, les principales études trouvées sur Clarice Lispector consistent en des entrevues ou des textes de nature surtout biographique, quelques essais dont plusieurs liés aux études féministes ou encore des travaux en création littéraire. La profondeur de l'expérience lispectorienne, son aspect à la fois organique, philosophique et spirituel ainsi que l'originalité discursive ne semblent avoir été abordés que superficiellement. Nous étudierons, dans ce mémoire, le roman *A paixão segundo G.H.*, publié au Brésil en 1964 et en France aux Éditions des Femmes en 1978. Lispector emmène le lecteur dans un voyage terrible à l'intérieur d'une trame narrative peu habituelle, effrayante, voire apocalyptique, déclenchée par la rencontre et l'identification d'une femme de la haute classe avec un cafard coincé dans le placard de la chambre de la bonne. Quelque chose d'insaisissable dans cet univers tour à tour attire, emprisonne, obsède et hante, et ne peut se définir qu'à la hauteur d'un mystère niché au cœur d'une tension énonciative. L'émergence, au centre de cette tension, d'une voix autonome et impersonnelle (celle de G.H. pour Genre Humain) qui dissémine et détourne le sens est une

⁷ Olga Borelli, dans la présentation du texte de Clarice Lispector, *Um sopro de vida*, Brésil, Editora Nova Fronteira, 1978.

particularité de cette œuvre qui mérite d'être étudiée dans un cadre analytique convoquant le mouvement et la sensibilité poétique.

Premier texte de l'auteure écrit à la première personne, *La passion selon G.H.* est une remise en question du sujet et de son discours, mais, plus encore, il instaure le parcours spiralaire d'une voix intérieure. Cette voix, mue par une crise existentielle, est confrontée à son propre épuisement dans ce roman fragmentaire qui a finalement pour intrigue l'innommable ou l'impossible à dire. Plus encore, la voix trace un cheminement intérieur et fait résonner une « vibration » dans le texte par le biais d'un monde sensoriel omniprésent. Elle discourt comme par pulsations, en avançant-régressant suivant un mouvement en cercles concentriques, au gré d'un questionnement: Comment exprimer ce qui échappe quand la réalité bat si fort qu'elle semble irréelle, et que l'impression d'irréalité, de rêve, de perte de conscience prend toute la place? Comment raconter une expérience qui se trouve à la limite du vécu et de l'expression langagière, et comment la communiquer avec transparence, d'âme à âme? Nous tenterons donc de voir comment cette voix poétique articule l'expérience-limite à travers une toile d'images et de sensations faisant se déplier et se replier l'indicible. Il s'agira d'analyser ce qui fait la force et la singularité de cette voix dans sa traversée de l'abîme.

Le cadre méthodologique de ce mémoire repose sur une lecture rapprochée de l'œuvre, en fonction des différents éléments analysés. Le premier chapitre posera un regard sur la posture⁸ de l'écrivaine, de même que la réception de l'œuvre de Lispector dans le contexte de l'époque. Nous observerons la relation paratopique⁹ entre l'auteure et la communauté intellectuelle, c'est-à-dire l'impossible assignation de l'écrivaine comme un élément à la fois problématique et instigateur de la création littéraire. Nous effectuerons un

⁸ Jérôme Meizoz, *Postures littéraires: Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007, 210 p.

⁹ Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire: paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Éditions A.Colin, 2004, 262 p.

bref recensement des écrits¹⁰ à propos de la voix lispectorienne et du choc qu'elle a causé dans les milieux littéraire et intellectuel. Nous questionnerons l'aura de fascination de son lectorat autour de son œuvre.

Prenant appui sur l'importance de la voix chez Lispector, nous interrogerons, dans un deuxième temps, le concept de crise en tant qu'expérience-limite, basée sur les théories de Maurice Blanchot et de Georges Bataille. À partir de cette idée d'un dessaisissement du sujet par l'expérience, nous observerons les nouvelles tonalités de la voix moderne. Comment cette crise au centre du discours détourne-t-elle les schémas traditionnels de la signification pour ouvrir un « horizon du sens¹¹ »? Dans *La passion selon G.H.*, le monologue intérieur — ou flux de conscience — ne paraît pas être lié à un sujet d'autorité. En effet, la voix qui habite le texte est dépossédée d'elle-même, agit de manière somnambule, à la fois intérieure et extérieure à l'énonciation. Elle surgit du néant créé par l'expérience-limite et prend essor de manière spontanée et impulsive. À la fois soliloque et confession à un tiers anonyme, la voix est tramée d'incertitudes et de paradoxes; elle est une question, un espace de quête¹² marqué par l'irréductible et l'incommunicable. Nous analyserons donc le mouvement spiroïdal par lequel cette voix vacillante et insituable chemine, à cheval entre mémoire et oubli, parole et silence, par des stratégies d'énonciation.

Enfin, le troisième chapitre s'intéressera au monde sensoriel ainsi qu'aux espaces imaginaires créés par l'oscillation et l'incertitude de la voix. Désorientée, aux prises avec un « surplus de néant¹³ », celle-ci s'éloigne de plus en plus du raisonnement, dérivant vers

¹⁰ Neli Edite dos Santos, « A crítica jornalística sobre Clarice Lispector (1943-1977) », dissertação de mestrado, Instituto de Estudos da linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 1999.

Olga de Sá, « Fortuna Crítica », *A escritura de Clarice Lispector*, São Paulo, 2^a edição, Vozes Ltda, 1993.

¹¹ Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1984, p. 101.

¹² Dominique Rabaté, *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, les essais, 1999.

¹³ Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Paris, Éditions Gallimard, 1969, p. 305.

la sensation. La rencontre « sublime¹⁴ » avec le cafard suscite de nombreuses émotions qui transforment la réalité en quête de la vérité de l'expérience. La conscience de l'indicible, exacerbant le voir et le sentir, révèle les potentialités du réel et fait apparaître le monde « imaginal¹⁵ ». Nous déterminerons sous quelles formes, face à ce cheminement vers l'inconnu, l'imagination comble la brèche ouverte au cœur de la réalité. Il nous faudra alors prendre en compte le flux continu d'images produites par la voix, qui tantôt obscurcit, tantôt augmente les possibilités du réel par des images domestiques et anodines, mais aussi celles grandioses, de la grotte, du canyon et du désert. Nous verrons comment la rêverie produit, par le biais de sensations parfois contradictoires (humide-sec, chaud-froid), une fusion entre dedans et dehors, petit et grand, être et monde. Nous concluons ce travail en ébauchant une poétique du Zen chez Lispector à partir de la voix mélancolique.

Avant d'amorcer l'étude de *A paixão segundo G.H.*, il est important d'aborder le problème de la traduction du roman. Nous nous efforcerons, tout au long de ce mémoire, de demeurer fidèle au roman original en portugais (langue que nous maîtrisons parfaitement). Nous citerons les plus longs passages dans la langue d'origine, avec la traduction française en note de bas de page. Pour assurer au lecteur francophone une fluidité lors de la lecture, nous intégrerons certaines citations directement en français lorsqu'elles sont courtes et se trouvent dans le corps du texte. Nous n'hésiterons pas à rectifier, en note de bas de page, lorsque la traduction nous semble inadéquate ou erronée. Certaines traductions du portugais au français seront faites par nous-mêmes, auquel cas nous inscrirons la notice: (Notre traduction). Lucia Peixoto Cherem consacre un ouvrage entier au problème de la traduction du portugais au français de l'œuvre de Lispector, considérant que les traducteurs français offrent parfois une traduction « ethnocentrée » qui tend à imposer sa norme et sa syntaxe au détriment de l'effet recherché dans le texte original. La langue portugaise, en effet, contient plus d'ambivalence et de sens implicite, de par sa faculté de synthétiser des idées complexes en peu de mots. Cherem fait remarquer que l'usage de termes colloquiaux chez

¹⁴ Au sens d'Emmanuel Kant, « Analytique du sublime », *Critique du jugement*, Paris, Corbeil, traduit de l'allemand par J.Barni, Paris, 1846.

¹⁵ Cynthia Fleury, *Imagination, imaginaire, imaginal*, Paris, Presses universitaires de France, 2006.

Lispector – qui traite de problèmes complexes ou philosophiques –, est issu d’une culture sensible « qui s’adresse plus directement *au cœur des Brésiliens*¹⁶ ». Seulement cet aspect est souvent balayé par une traduction « académique », laquelle, en s’éloignant trop du sens littéral, court le risque de trahir le texte par trop d’érudition. Nous tenterons de faire honneur, le plus souvent, au texte original écrit dans une « langue qui bouillonne encore », nous dit Lispector, « qui a besoin, plus que d’une tradition, du présent, une langue qui, pour être travaillée, exige que l’écrivain se travaille lui-même comme personne¹⁷ ».

¹⁶ Lúcia Peixoto Cherem, *As duas Clarices entre a Europa e a América: leitura e tradução da obra de Clarice Lispector na França e no Quebec*, Curitiba, Editora UFPR, 2013, p. 47. (Notre traduction).

¹⁷ Clarice Lispector, « Literatura de vanguarda no Brasil », *Outros escritos*, Organisation: Teresa Montero et Lícia Manzo, Brésil, Editora Rocco, 2005, p.106. (Notre traduction).

CHAPITRE I

*QUE MISTÉRIO TEM CLARICE?**



Tenho várias caras. Uma é quase bonita, outra é quase feia. Sou o quê? um quase tudo¹⁸.

Figure 1.1 Portrait de Clarice Lispector, De Chirico, 1945.

En 1977, Clarice Lispector concède une ultime entrevue à la *TV Cultura* de São Paulo. Elle exige toutefois que celle-ci ne soit diffusée qu'après sa mort, survenue environ dix mois plus tard. L'écrivaine, peu encline à parler en public, laisse entrevoir une rigidité teintée d'une certaine ironie à travers ses réponses portant sur la vie, la littérature et son œuvre. Sa main tremblante tient une cigarette et son regard fixe et noir fait ressortir des traits durs. À plusieurs reprises, elle déstabilise le reporter Júlio Lerner par ses

* « Clarice », chanson de Caetano Veloso, en ligne, 2009, <<https://www.youtube.com/watch?v=OaFp27XKLX8>>, consulté le 25 mars 2015. « Quel mystère détient Clarice? » (Notre traduction).

¹⁸ Clarice Lispector citée par Berta Waldman dans *Clarice Lispector*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1983, p. 13. « J'ai plusieurs visages. L'un est presque beau; l'autre, presque laid. Qu'est-ce que je suis? Presque un tout » (Notre traduction).

commentaires vagues et ses gestes nonchalants. L'entrevue débute par cette question : « D'où vient ce nom de Lispector ?¹⁹ »

1.1 Clarice Lispector: Persona

À la question qui lui est posée, Lispector répond en discutant de l'étymologie du nom en latin. Arrivée au pays à un très jeune âge, elle revendique son identité brésilienne malgré sa condition d'immigrante et son accent (en fait, un défaut de diction). Sa vision du monde et sa conception de l'être humain portent une dimension profonde ou « secrète » que la critique a du mal à définir (nous y reviendrons). Avec une profondeur insoupçonnée, elle écrit sur des thèmes quotidiens tels que le statut domestique de la femme ou encore l'hypocrisie familiale. L'écrivaine est difficile à cerner, entre une enfance d'immigrante et une vie d'adulte bourgeoise, un aspect rigide et un cœur incroyablement sensible, un air distant et une capacité à percer le monde des apparences sociales. De manière tout aussi contradictoire, son œuvre peut paraître hermétique ou incompréhensible, mais qui arrive à subjuguier ses lecteurs. Qui est donc cette écrivaine qui ne se revendique d'aucun mouvement littéraire, ni même de la littérature et qui écrit pour « sauver » quelqu'un? Formée d'abord comme avocate, puis comme journaliste, préoccupée par les problèmes sociaux, Lispector choisit d'être écrivaine de profession. Benjamin Moser rapporte ses paroles dans sa biographie : « *No entanto, o que terminei sendo, e tão cedo. Terminei sendo uma pessoa que procura o que profundamente se sente e usa a palavra que o exprima. É pouco, é muito pouco*²⁰. » L'un des éléments fondateurs de l'écriture lispectorienne est d'opérer un travail sur le langage dont le but est, quoique toujours impossible à atteindre, de trouver les mots justes. C'est peut-être cette impulsion à vouloir dire sans pouvoir y

¹⁹ Dernière entrevue de Clarice Lispector, réalisée par le journaliste Júlio Lerner le 1 février 1977, pour l'émission *Panorama*, à TV Cultura, São Paulo, 2006, en ligne, <<https://www.youtube.com/watch?v=ohHP112EVnU>>, Revista Bula, en ligne, <<http://www.revistabula.com/503-a-ultima-entrevista-de-clarice-lispector/>>, consultés le 6 janvier 2013.

²⁰ Clarice Lispector citée par Benjamin Moser, *Clarice, uma biografia*, op.cit., p. 119. « Je suis devenue très rapidement quelqu'un qui cherche en elle-même ce qu'elle ressent profondément et qui tente d'employer des mots pour exprimer ce sentiment. C'est peu, c'est si peu. » (Notre traduction).

arriver qui crée chez elle à la fois un sentiment d'impuissance et une aura de mystère par rapport à la chose dite. Cela se traduit par ailleurs dans l'entrevue par la difficulté qu'éprouve l'auteure à répondre aux questions qu'on lui pose :

- *Não quero dizer. É segredo.*

*Eu me compreendo. De modo que não sou hermética para mim. Bom, tem um conto meu que não compreendo muito bem...*²¹

L'écrivaine renchérit en disant qu'elle écrit simplement, sans artifices, avec un vocabulaire que tout le monde peut comprendre, *bien que* ce qu'elle écrit ne soit pas toujours intelligible. Elle ajoute que, peut-être, la simplicité se fait complexe. Dans ses réponses, on observe un va-et-vient constant entre l'affirmation et la négation. Certaines réponses semblent cryptiques, d'autres simplistes ou encore paresseuses : « *Sei lá, estou meio cansada./ Do quê?/ De mim mesma*²². » À plusieurs reprises, lors de l'entrevue, elle est mal à l'aise et répète, lassée : « *Eu não sei* » (Je ne sais pas). À travers ses contradictions, Lispector se situe, comme écrivaine, dans l'ambivalence, comme si elle était ignorante de son propre travail.

Dans le jargon théâtral, on pourrait dire qu'elle emprunte une *persona*. Terme initialement employé au théâtre, la *persona* représente le masque utilisé par l'acteur afin d'incarner un personnage et surtout de faire porter sa voix le plus loin possible. La *persona* est ensuite réinvestie en tant que concept dans la psychologie jungienne pour expliquer les rapports entretenus entre la personnalité individuelle et la sphère sociale²³. Lorsque Lispector s'intéresse à la « *Persona* », après avoir visionné le film du même nom réalisé par Bergman, elle en vient à questionner le mot « *personne* ». Loin d'envisager le masque comme un vulgaire artifice de séduction, Lispector le considère comme un élément essentiel de la révélation de l'être. Ainsi, le masque que l'on choisit de porter permet de

²¹ Entrevue à *Panorama*, *op.cit.*, 1977 : « - Je ne veux pas répondre. C'est un secret. Je me comprends. De sorte que je ne suis pas hermétique pour moi-même. Bon, il y a bien un de mes contes que je ne comprends pas très bien... » (Notre traduction).

²² Entrevue à *Panorama*, *op.cit.*, 1977 : « Je ne sais pas, je suis un peu fatiguée/ - De quoi?/- De moi-même. » (Notre traduction).

²³ Carl Gustav Jung, *Dialectique du moi et de l'inconscient*, France, Gallimard, coll. « Idées », 1964, p. 77-90.

montrer avec force, hors de la personnalité ou de l'ego du sujet qui se trouve derrière, une émotion ou une atmosphère particulière. À la fois carapace ou « masque de guerre et de vie²⁴ », la persona permet la théâtralité nécessaire à la monstration vacillante d'un moi qui n'a pas d'autre choix que de se révéler, d'une certaine manière, car le masque est friable. Selon Mathilde Branthomme, le masque de Lispector est « fait de terre, d'une argile qui fut un temps solide et qui soudain se fend, brisant dans sa chute le masque²⁵ ». La notion de persona ou de « personne » sert à « repenser la tension habituelle entre l'horizon des apparences et la profondeur de l'essence²⁶ », c'est-à-dire à observer cette tension entre l'individu intime et la personnalité sociale. Le paradoxe du masque est qu'il permet certes la liberté de choisir qui l'on est face aux autres, mais également une aliénation à cette même « personne ». De sorte que, derrière chaque masque se trouve un être nu qui n'a d'autre choix que d'entrer dans la mascarade humaine. Lispector, bien sûr, en fait aussi partie :

Mesmo sem ser atriz nem ter pertencido ao teatro grego – uso uma máscara. [...] É, pois, menos perigoso escolher sozinho ser uma pessoa. Escolher a própria máscara é o primeiro gesto voluntário humano. É solitário. Mas quando enfim se afivela a máscara daquilo que se escolheu para representar-se e representar o mundo, o corpo ganha uma nova firmeza, a cabeça ergue-se altiva como a de quem superou um obstáculo. A pessoa é²⁷.

Au final, c'est le masque qui permet d'exister. La persona n'est donc pas qu'un déguisement superficiel pour Lispector; elle est l'indicateur d'une attitude, d'une posture, d'une manière d'exister. Pour elle, persona et personne sont intrinsèquement unies dans une quête, celle de l'essence de l'être, qui se dévoile dans l'alternance entre ce qui est

²⁴ Clarice Lispector, *A descoberta do mundo*, op.cit., p. 100.

²⁵ Mathilde Branthomme, « Le don du masque », *Acta lassyensia Comparationis*, no 9, 2011, p. 59.

²⁶ *Ibid.*, p. 57.

²⁷ Clarice Lispector, *A descoberta do mundo*, op.cit., p. 100. « Même sans être actrice ni avoir appartenu au théâtre grec – je porte un masque. [...] Il est donc moins dangereux de choisir soi-même d'être une personne. Choisir son propre masque est le premier geste volontaire humain. Et solitaire. Mais quand enfin le masque qui a été choisi pour se représenter soi-même et le monde se précise, le corps acquiert une nouvelle assurance, la tête se dresse, fière, comme celle de celui qui a surmonté un obstacle. La personne est. » (Notre traduction).

montré et ce qui est caché. Il est également important de noter que le masque, d'une part, se donne aux autres, et qu'il est, d'autre part, construit *en fonction* des autres. Il renvoie à un certain public. Ainsi, dans l'idée de se masquer réside non seulement l'idée de feinte mais aussi la conscience de la « présence des autres dans le moi²⁸ ».

Le port du masque est aussi lié à une attitude ironique de l'écrivaine, que nous définissons comme une forme d'ignorance feinte. L'ironie permet de nier indirectement certaines réalités, de jouer avec le littéral et l'implicite. Nous l'avons vu en entrevue, Lispector semble refuser de livrer certaines informations sous le prétexte, par exemple, qu'elle est fatiguée ou qu'elle ne sait pas. L'ironie tient aussi dans le fait que les réponses de Lispector et son comportement général ne correspondent pas à ce qui est attendu d'un auteur en entrevue. Cela crée un important décalage entre les attentes des spectateurs et la réalité, produisant, par moments, un certain embarras. L'ironie permet également de conserver l'ambiguïté et l'ambivalence dans le discours, ou bien de nuancer certains propos ou idées reçues que l'on pourrait avoir à son sujet. Le masque sert donc à communiquer indirectement. Il donne à réfléchir, car, en créant un flou, il complexifie le réel. Selon Kierkegaard, la tromperie serait nécessaire pour atteindre le vrai²⁹. La vérité de la personne suppose une primitivité chez cette même personne, qu'elle soit montrée ou cachée par le masque, ou encore intercalée. Le masque sert effectivement à évoquer cette primitivité affichée, perdue ou camouflée. C'est peut-être de ce jeu, qui semble de prime abord trompeur, que Lispector se sert : jeu de théâtralisation de soi dans l'espace public et textuel de la littérature, afin d'atteindre le vrai par l'art, de déceler la vérité du masque à travers sa friabilité.

Dans le monde fictionnel, le conte *Restos de Carnaval*³⁰ montre bien cette idée de déguisement, lorsqu'une petite fille rêve de participer au Carnaval alors que sa situation familiale ne le lui permet pas. Sa mère est extrêmement malade et sa famille ne pense pas

²⁸ Mathilde Branthomme, « Le don du masque », *op.cit.*, p. 60.

²⁹ *Ibid*, p. 64

³⁰ Clarice Lispector, « Restos de Carnaval », *Felicidade Clandestina*, Brasil, Editora Rocco, 1971, p. 25-29.

aux célébrations. Le Carnaval, élément culturel brésilien par excellence, est l'expérience la plus révélatrice du masque, et Lispector la relate avec talent. Elle sait cette suspension du temps, lorsque, l'espace d'un instant, les masques tombent, et que d'autres les remplacent, dévoilant certaines caractéristiques de l'être qui le porte. Lispector décrit merveilleusement, dans ce conte, toute l'angoisse entourant l'acte de se déguiser et d'entrer dans la mascarade du Carnaval, en contrepartie de l'impossibilité, pour la petite fille, de le faire. Prise de pitié, la mère d'une amie habille finalement cette dernière en rose. Prête à rejoindre les autres dans la « mascarade humaine », la petite fille du conte est toutefois interrompue dans son jeu lorsque son père l'envoie acheter des médicaments à la pharmacie pour sa mère dont l'état s'est aggravé. Dans cet écart entre l'euphorie du Carnaval – avec son agitation dans les rues – et l'urgence de la maladie, le désespoir de la petite fille s'exacerbe alors qu'elle court dans les rues pour se rendre à la pharmacie. Un petit garçon lui sourit alors et lui fait un clin d'œil. Il lui rappelle son apparence. Est-ce que son désespoir s'accroît ou se suspend ? Elle remarque qu'elle porte encore son costume et pense : « J'étais, il est bien vrai, une rose³¹. » Le masque, dans ce cas, est justement ce qui fait tomber le masque : il montre l'inconfort entre deux mondes placés en tension, celui des enfants et celui des adultes. Le déguisement est ici révélateur de l'innocence de la jeune fille. Il évoque son enfance perdue.

1.1.1 Une posture d'amateur

La persona de l'auteure est envisagée comme une « posture d'auteur », pour reprendre le terme de Jérôme Meizoz³². S'inspirant de l'historien et sociologue Alain Viala, Meizoz étudie la position des écrivains parmi les canons littéraires, de même que les effets produits par cette place dans l'écriture. Au sujet d'une « stratégie » de l'auteur, il cite Viala :

Il y a plusieurs façons d'occuper une position. On peut, par exemple, occuper modestement une position avantageuse, ou occuper à grand bruit une position modeste. On fera donc intervenir la notion de posture (façon

³¹ *Ibid*, p. 29. « *Eu era sim, uma rosa.* » (Notre traduction).

³² Jérôme Meizoz, *Postures littéraires: Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007.

d'occuper une position). [...] En mettant en relation la trajectoire d'un auteur et les diverses postures [...] qui s'y manifestent, on dégagera la logique d'une stratégie littéraire³³.

La stratégie de Lispector consiste à emprunter le masque de l'humble, de l'ignorant et de l'amateur. L'auteure s'obstine à créer elle-même son lieu d'appartenance. En rejetant des catégories existantes, elle invente sa propre posture et s'aménage une place enviable dans le monde littéraire brésilien. Cependant, en entrevue, elle affirme que le rôle d'écrivain l'isole et qu'elle préfère ne pas l'assumer. L'idée qu'on lui appose une étiquette l'horrifie, car cela suppose que son discours et son œuvre soient toujours interprétés en fonction d'un titre ou d'une exigence de légitimation : « *Às vezes através desse rótulo... tudo o que eu digo, a maior bobagem, é considerada como uma coisa linda ou uma coisa boba. É por isso que não ligo muito para essa coisa de ser escritora e dar entrevistas e tudo. É porque eu não sou isso*³⁴. » De ce fait, en refusant le titre d'écrivain, elle garantit une liberté à son œuvre et à elle-même. C'est donc à travers une « indétermination paradoxale³⁵ », pour citer l'expression de Nathalie Heinich, que Clarice Lispector trouve sa place dans le monde social et littéraire, c'est-à-dire en s'affirmant plus souvent qu'autrement par la négative. En effet, Heinich expose le cas d'auteurs dont la place dans l'espace littéraire se construit selon un processus contradictoire d'affirmation de l'acte d'écrire par sa réfutation même:

Si l'écriture permet d'échapper à une place, elle peut être aussi ce qui permet de se trouver soi-même, en échappant. [Un texte peut] illustrer ce sentiment d'une impossibilité à se trouver – forme négative de l'indétermination – alors même que son auteur est en train, par l'écriture, de construire son identité dans cette indétermination à laquelle l'écriture donne consistance et cohérence³⁶.

³³ Alain Viala, *Approches de la réception*, Paris, Presses universitaires de France, 1993, p. 216-17.

³⁴ Entrevue à *Panorama*, *op.cit.*, 1977 : « Parfois en fonction de cette étiquette... tout ce que je dis, même la plus grande absurdité, est considéré comme une belle chose ou une chose stupide. C'est pour cela que je ne m'en fais pas trop avec cette histoire d'être écrivain, de donner des entrevues, etc. C'est que je ne suis pas ça. » (Notre traduction).

³⁵ Nathalie Heinich, *Être écrivain, création et identité*, Paris, Éditions la découverte, 2000.

³⁶ *Ibid.*, p. 87-88.

Pour « échapper » à toute détermination, Lispector, dans cette même entrevue, se place sur la défensive. Ainsi, elle demeure évasive lorsqu'on lui demande comment la vie d'un adulte devient triste et solitaire. Tout en affirmant avoir beaucoup d'amis, elle se dit fatiguée. Puis, à court de réponse, elle dit : « Je ne me rappelle pas bien [...] je ne répondrai pas à cette question, c'est un secret ». Elle s'allume une cigarette, la porte à ses lèvres de sa main déformée par un incendie, et ensuite, tout en renvoyant la question à l'intervieweur, elle dramatise sa réflexion en utilisant la négation, à plusieurs moments, inaugurant de la sorte son identité d'écrivaine: « *Quando não escrevo estou morta.* », « *Eu realmente não sei. É uma pergunta que eu faço à você.* », « *Sabe que eu não sei!* »³⁷.

De manière générale, Meizoz affirme que la posture de l'auteur influence la création de son œuvre. Ainsi, il atteste que « l'adoption (consciente ou non) d'une posture [...] semble constitutive de l'acte créateur. Une posture s'élabore solidairement à une poétique : elle est une façon de donner le ton »³⁸. Cette posture amateur que Clarice privilégie s'inscrit tant dans la « manière d'être » publique de l'écrivaine que dans son écriture. Parallèlement à ses apparitions publiques, l'écriture de l'auteure porte les traits d'une ambivalence identitaire et existentielle. Ce « ton » provient d'une forme de non-conformisme, lequel, selon Ivo Lucchesi, approfondit le lien entre crise et écriture :

*Além das preocupações estéticas, há no íntimo do escritor a permanente inquietação própria do ato criador, proveniente de um processo de apreensão do real. Sendo a origem desta apreensão o inconformismo, torna-se inevitável ao escritor que a sua escrita revele os sintomas de um permanente estado de crise da civilização, variando apenas a intensidade tanto de sua manifestação quanto de seu registro. É nesta perspectiva que se constata no discurso da arte o inseparável germe subversivo*³⁹ [...]

³⁷ Entrevue à Panorama, *op.cit.*, 1977 : « Quand je n'écris pas je suis morte »/ « Je ne sais vraiment pas. Je vous renvoie la question »/ « Tu sais quoi : je n'en ai aucune idée! »/ (Notre traduction).

³⁸ Jérôme Meizoz, *op.cit.*, p. 32.

³⁹ Ivo Lucchesi, *Crise e escritura: uma leitura de Clarice Lispector e Vergílio Ferreira*, Rio de Janeiro, Editora Forense Universitária, 1987, p. 3-4.

« En plus des préoccupations esthétiques, nous retrouvons chez l'écrivaine une inquiétude intime et permanente face à l'acte créateur, issue du processus d'appréhension du réel. L'origine de cette appréhension est le *non-conformisme*. Il est donc inévitable que l'écriture de l'écrivaine révèle les symptômes d'un état permanent de crise de la civilisation qui varie seulement d'intensité quant à sa

Nous observons ici que le « germe subversif » qui alimente le discours lispectorien, fait d'ambivalence et de non-conformisme, incite à l'écriture. L'acte d'écrire est ainsi basé sur une perpétuelle remise en question du réel. Pour Lispector, écrire est un acte inévitable de contestation de la réalité. Il permet le mouvement, la feinte, la quête infinie d'une vérité toujours à venir. Cette crise face au réel est l'une des raisons pour lesquelles on confère à son œuvre et à sa position d'écrivaine un caractère transgressif. Semblable à la figure marginale du poète exclu de la société, Lispector se place en retrait, habitée par le besoin irrépressible d'écrire pour sauver sa propre humanité⁴⁰. Celle-ci trouve sa liberté dans sa propre exclusion. Elle ne s'intéresse pas aux influences littéraires, ni aux critiques qu'elle juge superflues ou au réseau académique. L'acte de création en lui-même, avec sa part d'étrangeté, semble suffire à alimenter une conception mouvante du réel. Prenant part à l'activité littéraire mais ne se réclamant d'aucun mouvement ou d'un système, Lispector va jusqu'à affirmer qu'elle ne subit aucune influence extérieure dans son écriture et qu'elle choisit ses lectures par hasard. Elle invente, pour ainsi dire, sa liberté.

Eu não sou uma profissional, eu só escrevo quando eu quero. Eu sou uma amadora e faço questão de continuar sendo amadora. Profissional é aquele que tem uma obrigação consigo mesmo de escrever. Ou então com o outro, em relação ao outro. Agora eu faço questão de não ser uma profissional para manter minha liberdade⁴¹.

Ce jeu d'incertitude de la pensée, que l'auteure instaure continuellement dans son discours, plonge ses lecteurs dans le doute. Cette posture de « fausse » écrivaine lui permet en effet de donner de fausses impressions, des réponses erronées, des indications contradictoires. Toutefois, c'est de ce doute perpétuel que les lecteurs aguerris se

manifestation et à son registre. C'est sous cet angle que l'on constate l'inséparable germe subversif dans le discours artistique » (Notre traduction).

⁴⁰ Clarice Lispector citée par Benjamin Moser dans *Clarice, uma biografia*, op.cit., p. 120 : « Cela ne change rien. J'écris sans espoir que ce que j'écrive puisse changer quelque chose (...). J'écris comme pour sauver la vie de quelqu'un. Probablement la mienne. » (Notre traduction).

⁴¹ Entrevue à *Panorama*, op.cit, 1977 : « Je ne suis pas une professionnelle, j'écris seulement lorsque j'en ai envie. Je suis une amatrice et je désire le rester. Un professionnel a l'obligation d'écrire. Il est obligé vis-à-vis de lui-même ou alors des autres, en relation à l'autre. J'insiste et réitère que je ne suis pas une professionnelle pour maintenir ma liberté. » (Notre traduction).

nourrissent, en souriant peut-être face à une autre fausse réponse qui cache une vérité sous-jacente. Est-ce un processus volontaire de la part de l'auteure? L'exercice de sabotage littéraire des formes de la pensée et de la réflexion – qu'il soit volontaire ou non – suscite un désir, celui de la recherche et de la lecture.

1.1.2 Paratopie intellectuelle

Comment la liberté d'écriture et le non-conformisme revendiqués par Lispector s'inscrivent-ils dans l'institution littéraire? De toute évidence, Lispector cherche, par rapport au canon littéraire, à occuper la marge, entretenant ainsi une relation paratopique avec l'espace institutionnalisé. Le concept de paratopie en littérature, défini par Dominique Maingueneau⁴², désigne un lieu marginal, en retrait, qui est à la fois à l'intérieur et à l'extérieur d'un champ précis, causant ainsi un mouvement d'indécision qui complique l'opposition entre le centre et la périphérie. La paratopie est initialement un terme médical qui signifie « Déplacement tel que luxation, hernie » et vient des mots grecs para-, παρά (para), qui veut dire « auprès, à côté, près » et -topie, et du grec ancien τόπος (topos), qui signifie « lieu ». Pour Maingueneau, c'est « une localité paradoxale [...] qui n'est pas l'absence de tout lieu, mais une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu, une localisation parasitaire, qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser⁴³ ».

Cette impossibilité à *appartenir* et à *se stabiliser* dans un lieu traduit et provoque un malaise qui est à la fois ce qui empêche et ce qui permet d'écrire. En refusant ouvertement l'institution académique, Lispector se retrouve dans une « intenable situation [...] pour devoir écrire et pouvoir ainsi supporter par son écriture ce que sa situation a d'intenable⁴⁴ ». Son discours est ainsi initié par une poussée que nous qualifions de fatale, une sorte de « fuite vers l'avant ».

⁴² Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Éditions A.Colin, 2004.

⁴³ *Ibid.*, p. 52-53.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 91.

Si Lispector n'entretient pas de discours analytique ou critique sur son travail et affirme ne pas avoir lu les ouvrages classiques, son œuvre est pourtant truffée de références littéraires et philosophiques qui sont loin d'être à la portée de tous. Elle appartient donc à une classe moyenne d'intellectuels sans toutefois paraître le « savoir ». Lispector se tient loin des milieux intellectuels et son écriture est d'ordre intimiste. Plus encore, elle crée un espace de communication ouvert sur le monde domestique, mais qui, plutôt que de dévoiler l'intérieur des maisons, éclaire l'intérieur des âmes. Plutôt que des thématiques régionalistes, elle illustre, dans ses écrits, la vie de la classe moyenne urbaine brésilienne (à l'exception de *A hora da estrela*). Si elle participe à l'occasion à la vie littéraire, elle adopte une attitude principalement « réticente et marginale⁴⁵ ».

Sa manière d'aborder la société se distingue de celle de ses collègues; elle se veut beaucoup plus subtile et s'ancre dans un travail philosophique sur le langage et l'expérience de la vie. L'œuvre de Clarice Lispector occupe ainsi une place totalement à part au sein de la littérature brésilienne, se creuse un endroit de prédilection qui peut ressembler à une grotte, comme si, dans la noirceur, tout pouvait surgir. Les œuvres claricéennes célèbrent le non-intellectualisme et le « non-événement », pour reprendre l'expression du professeur et poète Silviano Santiago⁴⁶, en brisant le fil narratif et en favorisant une observation « candide » de l'existence. Cette candeur est explicitée dans un court texte qui discute des avantages d'être « *bóbo* », une caractéristique généralement attribuée aux paysans de l'état du Minas Gerais. Loin d'être synonyme de stupidité, cette qualification est en fait un mode particulier d'appréhender l'existence. Ce court texte critique l'intellectualisme, opposant « rusés » et « candides » :

⁴⁵ Mario Carelli et Walnice N. Galvão, *Le roman brésilien: Une littérature anthropophage au XXe siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995, p. 138.

⁴⁶ Silviano Santiago, « A aula inaugural de Clarice », *Narrativas da modernidade*, Belo Horizonte, Autêntica, 1999, p. 13-30.

Ser bobo às vezes oferece um mundo de saída porque os espertos só se lembram de sair por meio da esperteza, e o bobo tem originalidade, espontaneamente lhe vem a idéia.

O bobo tem oportunidade de ver coisas que os espertos não vêem. Os espertos estão sempre tão atentos às espertezas alheias que se descontraem diante dos bobos, e estes os vêem como simples pessoas humanas. O bobo ganha utilidade e sabedoria para viver. O bobo nunca parece ter tido vez. No entanto, muitas vezes, o bobo é um Dostoievski. [...]Aviso: não confundir bobos com burros⁴⁷.

Pour Lispector, être *bobo* signifie voir le monde grâce à un regard neuf et spontané, par le biais d'une connaissance purement interne qui serait simple et intuitive. Lispector écrit à partir de sa vision personnelle du monde et non d'une objectivité factuelle – elle ne dépend pas des analyses objectives ni des faits. On parle alors d'un « traitement purement empirique de la connaissance⁴⁸ », c'est-à-dire qu'elle compose à partir de son expérience personnelle en quête d'une connaissance de soi et de l'autre (en soi). Son œuvre veut faire fi des faits extérieurs anecdotiques, analytiques et objectifs.

Les débats politiques et l'histoire nationale – sans cesse repensée dans les salons littéraires – sont ici remplacés par une remise en question intérieure presque onirique. À distance, Lispector développe un processus d'écriture qui se rattache à l'intuition pure et à l'impulsivité liée aux sens⁴⁹. Toutefois, dans cette volonté de s'éloigner de la littérature s'inscrit un besoin (contradictoire ou simplement inévitable) de la littérature afin d'exprimer ce qui peine à être saisi par le langage. L'œuvre de Lispector est empreinte de

⁴⁷ Clarice Lispector, *A descoberta do mundo*, op.cit., p. 481. « Être candide offre une quantité de solutions, car les gens rusés ne pensent s'en sortir que grâce à la ruse, alors que le candide est original, l'idée lui vient spontanément. Le candide a la chance de voir des choses que les rusés ne voient pas. Les rusés sont toujours si attentifs aux ruses d'autrui qu'ils se décontractent face aux ingénus, et ceux-ci les voient comme de simples êtres humains. Le candide acquiert la liberté et la sagesse nécessaires pour vivre. Le candide ne semble jamais avoir eu sa chance. Pourtant, bien souvent, le candide est un Dostoïevski [...] Ne pas confondre candide et stupide. » (Notre traduction).

⁴⁸ Silviano Santiago, «A aula inaugural de Clarice», op.cit., p. 15. (Notre traduction).

⁴⁹ Olga Borelli, « Frente ao ato de escrever », *Clarice Lispector. Esboço para um possível retrato*, op.cit., p. 65-88.

cette ambivalence constante entre l'intellect et les sensations, entre la volonté de comprendre et l'abandon à l'incompréhension.

L'écrivaine occupe cette position inconfortable de « l'entre deux » dans son discours tant public que poétique. Sa voix, dans l'espace littéraire et social, émerge de cet inconfort, de la tension et du malaise créés par son incapacité à s'établir dans un camp précis et qui vont jusqu'à développer chez elle un sentiment de culpabilité : « [...] j'ai honte de parler de littérature⁵⁰ », dit-elle. Écrire serait donc, pour l'écrivaine paratopique, une activité à la fois porteuse de honte et de liberté de condamnation et de salvation :

Não sei mais escrever, porém o fato literário tornou-se aos poucos tão desimportante para mim que não saber escrever talvez seja exatamente o que me salvará da literatura.
O que é que se tornou importante para mim? No entanto, o que quer que seja, é através de literatura que poderá talvez se manifestar⁵¹. (DM : 154)

Cette aporie face à la littérature construit, par « l'impossibilité de s'assigner une véritable place⁵² », une « faille », à même le fossé entre le littéraire et le non-littéraire. Clarice Lispector est ainsi exclue à la fois *malgré* et *par* elle-même. Voilà sans doute ce qui explique la fatigue qu'elle exprime parfois face au fait littéraire. Toutefois, l'écriture n'est pas une façon de se libérer de tensions émotionnelles ou de sublimer des états de crise. Elle confie d'ailleurs à Affonso Romano de Sant'Anna, en entrevue, que son acte d'écriture se distingue de la catharsis, et ne lui apporte pas la paix qu'elle recherche : « *Porque eu não escrevo como catarse, para desabafar. Eu nunca desabafei num livro. Para isso servem os amigos. Eu quero a coisa em si*⁵³. » Se disant même désillusionnée, elle affirme qu'écrire

⁵⁰ Clarice Lispector, « Literatura de vanguarda no Brasil », *Outros escritos*, op.cit., p. 95.

⁵¹ Clarice Lispector, *La découverte du monde*, Paris, Éditions Des Femmes, 1995, p. 148 : « Je ne sais plus écrire, mais le fait littéraire peu à peu a tellement perdu de son importance pour moi que ne pas savoir écrire est peut-être précisément ce qui me sauvera de la littérature. Qu'est-ce qui est devenu important pour moi ? En tout cas, quoi que ce soit, c'est grâce à la littérature que cela pourra peut-être se manifester. ».

⁵² Dominique Mainguenu, *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, op.cit., p. 52.

⁵³ Clarice Lispector, *Outros escritos*, op.cit., p. 155. « Parce que je ne me sers pas de l'écriture comme d'une catharsis, pour me vider le cœur. Jamais je ne me suis vidé le cœur dans un livre. Pour ça il y a les amis. Je veux la chose en soi. » (Notre traduction).

lui cause un approfondissement de son être qui l'oblige à écrire davantage au lieu de l'inciter à se reposer dans le silence. Et pourtant, lorsqu'on lui demande en 1977 quel serait le rôle de l'écrivain brésilien moderne, elle répond sans hésitation : « Parler le moins possible ». Ironie ou sagesse? Par ce balancement transgressif, entre l'érudition et l'amateurisme, le dévoilement et le repli, Lispector nous donne l'impression qu'elle met et retire incessamment son masque. La vérité, finalement, ne peut s'atteindre que par le masque de l'écriture.

1.1.3 Clarice Sorcière?

Clarice Lispector est invitée au Congrès mondial de sorcellerie à Bogotá en 1975⁵⁴. Une rumeur circule, à cette époque, affirmant qu'elle écrirait dans un état de transe. Son processus d'écriture n'a pourtant rien d'énigmatique. Il consiste, comme le confirme sa secrétaire et amie Olga Borelli, à écrire par fragments, c'est-à-dire à amasser tous les instants de captation des visions d'une journée sur des petits bouts de papier ou des enveloppes, par exemple, et à effectuer peu à peu un collage littéraire⁵⁵. Pour Lispector, le travail d'écriture se forme à partir d'une « spontanéité contrôlée⁵⁶ » qui vise à accumuler des instants. L'effet magique se construit par cette impression de saisissement (impossible) du temps et du réel. En fait, pour Lispector, ce qui existe et le fait que nous puissions le voir, ne serait-ce qu'un instant, témoignent déjà d'une magie incroyable. « *O natural é sobrenatural também. O natural já é um mistério...*⁵⁷ ». Lorsqu'on lui demande de parler de magie, plutôt que d'évoquer des événements surnaturels ou des rituels magiques, elle met de l'avant le pouvoir magique de ce qui est, c'est-à-dire des phénomènes naturels ou le fait d'inventer Dieu ou de voir un sens dans les coïncidences. Pour Lispector, il suffit de

⁵⁴ Clarice Lispector, « *Literatura e magia* », *Outros escritos*, op.cit., p. 122.

⁵⁵ Olga Borelli, *Clarice Lispector. Esboço para um possível retrato*, op.cit., p. 82.

⁵⁶ Clarice Lispector citée par Olga De Sá dans « "Sou brasileira, de Pernambuco, oi"- Clarice Lispector », *Ângulo/Cadernos do Centro Cultural Teresa D'Ávila*, no 134 (Juillet-Septembre), 2013, p. 58. « *Sou espontânea, mas tenho uma espontaneidade controlada* ». (Notre traduction).

⁵⁷ Clarice Lispector, *Outros escritos*, op.cit., p. 170 : « Le naturel est aussi surnaturel. Le naturel est déjà un mystère » (Notre traduction).

prêter attention : à la pluie, à la mer, aux oiseaux, aux gens qui évoluent autour de nous pour ressentir cette magie : « *Os fenômenos naturais são mais mágicos do que os sobrenaturais*⁵⁸ », ajoute-t-elle.

Le caractère « magique » de l'écriture tirerait son origine d'une vision. Cette « vision », ou fabulation, proviendrait d'une observation du réel, puis de son aplanissement – un passage à vide d'où surgissent des images, projetées comme sur un mur blanc. Écrire, pour Lispector, serait donc un évidement de la pensée suivi d'une projection libre et fluide d'images, de sons, de sensations. Ainsi, dans les fragments inédits de sa secrétaire Olga Borelli, elle affirme :

*Descobri que eu preciso não saber o que penso. Se eu ficar consciente do que penso passo a não poder mais pensar. Quando digo 'pensar' quer dizer sonhar palavras. [...] Penso tão depressa que não sei o que penso. Penso por imagens mais rápidas que as palavras do pensamento pudessem captar. O vazio, e o não pensar, é o melhor estado mental é o melhor estado mental para que as imagens se façam*⁵⁹.

Ces images, presque rêvées, prennent donc le pas sur la pensée dont le sens s'en trouve mofidié. Penser devient « rêver des mots ». La rapidité avec laquelle les images abondent et modifient le réel objectif peut contribuer à étourdir le lecteur. Celui-ci est vite emporté dans un monde marqué par l'apparition et la disparition subséquente d'images impromptues. C'est pourquoi il est aisé d'associer l'écriture de Lispector au « réalisme magique⁶⁰ », courant artistique apparaissant en Amérique Latine grâce à des auteurs comme Cortazar, Fuentes et García Márquez. Ce mouvement est caractérisé par l'incursion d'éléments fantastiques dans un cadre réaliste et vraisemblable. Néanmoins, l'œuvre de

⁵⁸ *Ibid.*, p. 122 : « Les phénomènes naturels sont plus magiques que ceux qui sont surnaturels » (Notre traduction).

⁵⁹ Clarice Lispector citée par Olga Borelli dans *Clarice Lispector. Esboço para um possível retrato*, *op.cit.*, p. 78. « J'ai découvert que j'ai besoin de ne pas "savoir" ce que je pense. Si je prends conscience de ce à quoi je pense, je ne peux plus penser. Quand je dis 'penser', je veux dire rêver des mots. [...] Je pense tellement vite que je ne sais pas définir ce que je pense. Je pense à l'aide d'images qui sont trop rapides et que les mots de la pensée ne peuvent pas capter. Le vide et la non-pensée constituent le meilleur état mental pour que les images apparaissent. » (Notre traduction).

⁶⁰ Clarice Lispector, « *Literatura e magia* », *Outros escritos*, *op.cit.*

Clarice ne s'évertue pas à faire surgir du merveilleux dans le réel mais plutôt à mettre de l'avant le réel en tant qu'essentiellement merveilleux, une fois perçu par un regard libre et vide de toute autorité extérieure. Ce regard, primitif et incisif, relève d'une pré-réflexion, c'est-à-dire d'une pensée qui advient avant même l'existence de toute chose dite ou faite. Èlène Cliche, dans son article « Débusquer l'intangible », rapproche la pré-pensée d'un « processus magique d'appréhension du monde⁶¹ ». En ce sens, le réel, une fois dépouillé de toute prédisposition de regard, est surnaturel, profondément incompréhensible et impossible à saisir dans son entièreté. Cette magie, vécue intérieurement, s'ancre dans la banalité du monde plus que dans des événements fantastiques, bien que la plongée intérieure engendrée par l'effet magique puisse sembler, en elle-même, fantastique.

Le regard lispectorien, amateur, candide et non-conforme serait ainsi libre de toute idée préconçue afin de développer son expérience personnelle du monde. Pour pratiquer la fabulation, l'écrivaine utilise un procédé d'« *estranheza* » grâce à la perpétuelle mouvance et délocalisation du voir qui produit à son tour un impact sur le langage. Ce procédé initie une expérience magique qui consiste à observer ce qui existe en opérant un retour à l'« innocence » première. On se souvient que chez les formalistes russes, en particulier chez Victor Chklovski, on nomme cette expérience l'« étrangement⁶² ». À la manière de Lispector, ce dernier voyait dans l'objet, d'une part, son immanence, et, d'autre part, la capacité de l'homme de prolonger sa perception de l'objet, c'est-à-dire de l'affabuler. S'éloignant ainsi d'une simple identification à l'objet opérée par la mémoire et par l'utilisation de signifiants usuels, Chklovski propose de « délivrer une sensation de l'objet, comme vision et non pas comme identification de quelque chose de déjà connu⁶³ ». Plutôt que d'appréhender les objets dans leur contexte social, familial ou culturel, l'art, selon le théoricien russe, a pour mission de *défamiliariser*, de passer du connu à l'inconnu et de s'intéresser à des formes d'altérité possibles. Tolstoï, par exemple, s'employait à décrire les

⁶¹ Èlène Cliche, « Clarice Lispector: Débusquer l'intangible », *Voix et images*, vol.12, n° 1, 1986, p. 34.

⁶² Victor Chklovski, *L'art comme procédé*, Paris, Éditions Allia, traduit du russe et annoté par Régis Gayraud, 2008, p. 23.

⁶³ *Idem*.

objets et les êtres comme si le narrateur les voyait pour la première fois, hors de tout cliché et de la sémantique habituelle. Il *étrangisait* donc des événements ou des objets quotidiens, créant peu à peu un nouvel effet de conscience et de vision du monde. Cette distance, vue comme un rapprochement avec une certaine primitivité du monde et du langage, produit également le besoin de questionner davantage. Selon Chklovski, toute étrangisation convoque une image, dont la vision s'élabore autour de la notion d'énigme : « Toute énigme est soit une narration à propos d'un objet à l'aide de mots qui le définissent et le dépeignent, mais qui ne lui sont pas habituellement appliqués [...] ou une étrangisation phonique obtenue à l'aide d'une déformation⁶⁴. »

La réalité que Lispector communique au lecteur est effectivement très particulière, audacieuse, surréaliste, en proie à un vertige face au vide. L'écrivaine confesse elle-même ne rien comprendre à son conte « *O ovo e a galinha* », et qu'un mystère, chez elle, persiste autour du concept d'« inspiration créatrice⁶⁵ » : « *Escrever, e falo de escrever de verdade, é completamente mágico. As palavras vêm de lugares tão distantes dentro de mim que parecem ter sido pensadas por desconhecidos, e não por mim mesma*⁶⁶. » L'acte d'écrire, chez Lispector, implique une force qui semble étrangère à soi-même, une sorte de « possession » par les mots qui guiderait l'auteur. Comment expliquer l'inspiration lispectorienne, laquelle, selon Élène Cliche, serait une « vision instantanée encore sans paroles⁶⁷ » ?

L'effet magique, sur d'autres aspects, demeure difficile à expliquer. José Castello et Otto Lara Resende, deux journalistes brésiliens, racontent qu'ils ont l'impression d'avoir été ensorcelés, comme si la vision lispectorienne de la réalité les avait atteints de façon

⁶⁴ *Ibid.*, p. 38.

⁶⁵ Clarice Lispector, « Literatura e magia », *Outros escritos*, *op.cit.*, p. 124.

⁶⁶ *Idem* : « Écrire, je veux dire, écrire véritablement, est entièrement magique. Les mots proviennent de lieux intérieurs si éloignés qu'ils paraissent avoir été inventés par des inconnus, et non par moi-même » (Notre traduction).

⁶⁷ Élène Cliche, « Clarice Lispector: Débusquer l'intangible », *op.cit.*, p. 34.

magique⁶⁸. Castello affirme, en tant qu'admirateur et journaliste ayant côtoyé l'auteure, que Lispector « voit les choses par leur contraire. Elle voit ce qu'il y a derrière les choses⁶⁹ ». Il nous confie sa méfiance envers l'auteure : se rapprocher de l'œuvre de Clarice Lispector serait amoindrir la distance entre soi et un monde de sorcellerie.

(...) dizem que o que ela faz não é literatura, mas feitiçaria. Grande parte do "mito" Clarice vem daí. Outra parte se deve aos efeitos da tal leitura telepática a que já me referi. Clarice é misteriosa. Escreveu uma literatura diferente de tudo o que se fez no século 20. São elementos suficientes para a criação de um mito⁷⁰.

Monique Bosco, au Québec, parle d'une « fascination-Clarice⁷¹ ». Elle se dit obnubilée par la lecture de *La passion selon G.H.*, livre qu'elle affirme être une source infinie de mystère. Elle met l'accent sur le caractère envoûtant du roman qui invite à se perdre, en cercles, pour se retrouver toujours dans l'ambivalence d'un point de départ ou d'arrivée. Elle traduit ce phénomène comme une forme d'attirance magique, un magnétisme :

La magie a eu lieu, la métamorphose a pris place. Déjà on est de l'autre côté du miroir. [...] On cherche à se déprendre de cette attirance- car on sait que plus jamais, ensuite, on ne sera exactement semblable, que plus jamais on ne pourra feindre que la passion ne nous a pas été communiquée⁷².

Ce passage explicite l'idée d'une communication secrète que l'auteure entretiendrait avec le lecteur, lequel se transformerait, par l'acte de lecture, en un double de Clarice Lispector. Par ailleurs, l'écrivaine s'adresse souvent à un tiers dans ses textes, un tiers qui peut ressentir les mêmes choses qu'elle – et selon Élène Cliche – un autre qui « souhaite

⁶⁸ José Castello, « A senhora do vazio », *Inventário das sombras*, São Paulo, Editora Record, 1999.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 26. (Notre traduction de: « [Clarice] vê as coisas pelo avesso. Vê o que há atrás das coisas »).

⁷⁰ Entrevue du Journaliste José Castello, réalisée par Martha Tremblay-Vilão le 20 mars 2015 : « [...] on dit qu'elle ne fait pas de la littérature, mais de la sorcellerie. Une grande partie du « mythe » Clarice vient de là. L'autre partie vient des effets de cette lecture télépathique à laquelle j'ai déjà fait référence. Clarice est mystérieuse. Elle a écrit une littérature différente de tout ce qui a été fait au 20^{ème} siècle. Ce sont assez d'éléments pour la création d'un mythe » (Notre traduction).

⁷¹ Monique Bosco, « La fascination-Clarice », *Revue d'écriture et d'érudition*, vol. 3, no 1, 1987.

⁷² *Ibid.*, p. 27.

l'empathie⁷³ ». En effet, ce jeu d'identification opéré par l'écriture lispectorienne paraît produire un effet magique, comme si ce que le lecteur était en train de lire avait été écrit par lui-même (un même qui semble pourtant étranger). Castello nous rappelle d'ailleurs que le lecteur doit parfois s'éloigner de l'œuvre de Lispector un certain temps pour « redevenir lui-même sans quoi il sera perdu⁷⁴ ». Par ailleurs, une intimité s'installe dans cette relation invisible avec l'auteure, et même les plus grands critiques ou chercheurs académiques se permettent de nommer l'auteure par son prénom : « Clarice ». On dit également d'un terme qu'il est « *clariceano* », et certains groupes de passionnés utilisent cet adjectif pour décrire son style unique. Caetano Veloso, quant à lui, compose une chanson-hommage : *Clarice*. Clarice serait-elle tout simplement devenue personnage ?

*Clarice,
veio de um mistério, partiu para outro.*

*Ficamos sem saber a essência do mistério.
Ou o mistério não era essencial,
era Clarice viajando nele.*

*Era Clarice bulindo no fundo mais fundo,
onde a palavra parece encontrar
sua razão de ser, e retratar o homem⁷⁵.*

Comment expliquer, en plus de la magie opérée dans le texte, la fascination des lecteurs à son égard ? Lispector s'étonne elle-même de ce retournement, du statut d'incomprise marginale à celui de vedette placée au centre d'une communauté de « fans ». Alors qu'on la percevait d'abord comme une auteure cryptique et difficile, elle devient presque « à la mode ». Même le peintre italien De Chirico, intrigué par sa beauté mystérieuse, désire faire son portrait en 1945 (Fig. 1.1). Si cette situation déplait à l'auteure

⁷³ Élène Cliche, « Clarice Lispector: Débusquer l'intangible », *op.cit.*, p.28.

⁷⁴ José Castello, « A senhora do vazio », *op.cit.*, p. 32. (Notre traduction de: « o leitor se afasta do escritor e volta a ser ele mesmo, ou estará perdido »).

⁷⁵ Carlos Drummond Andrade, « Visão de Clarice Lispector », *Revista Tempo Brasileiro*, no 51 (Octobre-Décembre), 1977, p. 4-5. « Clarice/ venue d'un mystère, partie vers un autre/ Nous sommes restés là sans savoir l'essence du mystère/ Ou le mystère n'était pas essentiel, c'était Clarice voyageant en lui. C'était Clarice s'agitant au plus profond de la plus grande profondeur, là où le mot peut rencontrer sa raison d'être, et enfin rendre l'homme à son existence. » (Notre traduction).

qui ne désire ni être inaccessible, ni être dans l'air du temps, elle demeure pourtant curieuse des analyses que font de jeunes étudiants sur son œuvre, et se plait à féliciter les gens « plus formés » en littérature, car, selon elle, ils l'aideraient à se comprendre elle-même⁷⁶.

1.2 Modernité brésilienne et insertion de l'œuvre lispectorienne

Maintenant que nous avons attiré l'attention sur une « posture » ou persona de l'auteure et retracé à grands traits le mystère autour de Lispector et de son œuvre, il est important de les situer dans le contexte de leur époque avant d'aller plus avant dans l'analyse. L'œuvre de Clarice Lispector s'inscrit dans une culture et une littérature qui prennent leur essor avec la modernité brésilienne, plus spécifiquement entre 1944 et 1977, année de la mort de l'écrivaine. Le début du modernisme brésilien advient un peu avant cette période, et est marquée par la « Semaine d'Art moderne » de 1922, qui crée une rupture d'avec le Romantisme. Cette vague de fraîcheur inaugure une nouvelle ère dans laquelle plusieurs mouvements font irruption, la plupart à tendance sociale ou nationaliste. Le pays, à cette époque, tente en effet de se libérer des chaînes de l'assujettissement européen et colonial.

1.2.1 Anthropophagisme et Modernité

La question de la modernité au Brésil revêt un caractère identitaire important. Cherchant à faire un pied de nez à ses colonisateurs, les artistes brésiliens s'impliquent dans le mouvement anthropophage qui apparaît en 1928, après la parution du manifeste d'Oswald de Andrade⁷⁷, dans lequel il déclare désirer rompre avec l'académisme européen, et créer un nouveau modèle joignant « primitivisme » et « modernisme ». L'idée est de

⁷⁶ Entretien de Clarice Lispector accordé à Sérgio Fonta, paru dans le mensuel *Jornal de Letras de Rio de Janeiro*, en avril 1972, traduit du portugais par Claire Varin dans « La conversation », *La parole métèque, le magazine du renouveau féministe*, no 11, Automne 1989, p. 6-7.

⁷⁷ Oswald de Andrade, « Manifesto Antropófago », *Revista de Antropofagia*, São Paulo, vol. 1, no 1 (Mai), 1928.

s'approprier une culture qui est propre aux Brésiliens par un principe « d'ingestion, puis d'incorporation⁷⁸ », principe inspiré des rituels indigènes dans le but de subtiliser les forces d'autrui. Andrade s'empare de cette idée avec beaucoup d'ironie. L'anthropophagisme, ou néo-anthropophagisme, fait usage d'une stratégie cannibale qui consiste à « engolir » (gober) la culture d'autrui dans le but de la transformer et de la subvertir en une nouvelle « pâte » qui serait désormais « brésilienne ». On cherche ainsi à sortir le pays de son statut « exotique » et de la stigmatisation opérée par le pouvoir colonisateur européen⁷⁹. Plus concrètement, ce processus de modernisation au Brésil se veut un éclatement, une réappropriation des formes de l'art académique dans le but de se saisir d'une culture « savante » et de la manipuler. Il s'agit, d'une part, de modifier le rapport à autrui, et, d'autre part, de déconstruire les couples conceptuels civilisé/primitif, intellectuel/populaire, scientifique/magique. L'anthropophagisme lance ainsi un mouvement de revendication identitaire qui rejoint les sphères sociale, culturelle, artistique et littéraire. Il tâche de créer non pas un Brésil « nouveau » (utopique) mais un Brésil « réel ». Pour ce faire, le mouvement valorise un processus de reprise de « soi », et de ce qui n'a jamais été « soi ». Il tente de répondre à la question : « Comment être à la fois " Autre" et rester "Soi-même" ? » : «Tupy or not Tupy? That is the question⁸⁰ ». Andrade reprend ici la fameuse phrase de Shakespeare et la fait fusionner avec le nom du peuple indigène d'Amazonie « Tupi ». Dans ce jeu de langage usant d'absurdité et d'ironie, l'auteur cherche à se moquer de la culture colonisatrice et/ou européenne, et à montrer que non seulement le peuple "primitif" la comprend, mais qu'il la dévore et la transforme à sa guise. La peintre Tarsila do Amaral s'ajoute aux écrivains précurseurs Oswald et Mario de Andrade. Par ses œuvres d'art naïf, elle réussit à rallier la culture populaire à la modernité dans un style se rapprochant du cubisme ou du surréalisme. Dans son tableau « *Operários* », elle illustre un peuple brésilien métissé aux couleurs chaudes et à l'air blasé, superposé à la froideur glaciale bleu et grise de l'industrialisation.

⁷⁸ Joseane Lucia Silva, « *L'anthropophagisme* » dans *l'identité culturelle brésilienne*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2009, p. 17.

⁷⁹ *Ibid.*, p.16.

⁸⁰ Oswald de Andrade, « Manifesto Antropófago », *op.cit.*, p. 3 (Notre traduction).



Figure 1.2 « *Operários* » (ouvriers), Tarsila do Amaral, 1933.

Le mouvement moderniste, dans sa deuxième et troisième phases, poursuit ce postulat à travers des formes plus abstraites, se détachant d'une identité brésilienne unique, et recherchant ainsi différents mondes possibles. Cependant, une rupture s'instaure graduellement avec les thématiques de « brésilianisation ». Dès lors, une subtilité commence à se faire ressentir dans les œuvres artistiques. Les romans de Machado de Assis témoignent ainsi d'une « appartenance plus intériorisée⁸¹ » à la terre brésilienne; et l'appartenance dépeinte par Clarice Lispector est montrée comme « sublimée et voilée⁸² ». L'idée de revenir à la primitivité indigène se lie également au pouvoir de l'inconscient. Dans son article « The Anthropophagic Mother/Other: Appropriated Identities in Oswald de Andrade's "Manifesto Antropófago" », Beth Joan Vinkler associe l'anthropophagisme au surréalisme français en citant le critique Albert Béguin, lequel souligne qu'un « état de grâce poétique » peut surgir de la conscience à la suite d'une recherche des profondeurs:

On y parviendra en provoquant par tous les moyens possibles, [...] ces états de conscience où, soustrait à la logique, l'esprit atteint à une plus

⁸¹ Mario Carelli et Walnice Nogueira Galvão. *Le roman brésilien : Une littérature anthropophage au XXe siècle*, op.cit., p. 8.

⁸² *Ibid.*, p. 14.

étroite communication avec ses profondeurs ignorées. Il s'agit de rejoindre, au-delà de la personnalité construite, des couches plus primitives de l'être⁸³.

Le primitivisme, encouragé par l'anthropophagisme, se joint ainsi aux forces de l'inconscient et de l'automatisme prônées par les mouvements surréaliste et dadaïste, dont la volonté était de retrouver ce qu'était « l'homme » avant sa construction sociale et coloniale : l'homme spontané et naturel.

Dans la troisième phase du Modernisme (1945-1960), la quête identitaire se lie à une pensée dynamique qui renverse le monde élitiste (d'inspiration européenne) et le monde populaire. Cette pensée se redouble d'une remise en question de l'institution littéraire et d'une recherche sur le langage. Le renversement de ces deux pôles et le désir de transmettre l'oralité et le folklore dans la littérature rappelle la notion de « carnavalisation » du théoricien Mikhaïl Bakhtine. La carnavalisation « désigne l'inscription dans la littérature dite "cultivée" de la culture populaire envisagée comme vision globale du monde⁸⁴ ». C'est exactement la mission littéraire d'auteurs comme Guimarães Rosa et Jorge Amado. Leur écriture se conforme à l'oralité et à la musicalité du parler brésilien en dépit d'un langage soutenu. Guimarães Rosa va même jusqu'à créer son propre glossaire, outil indispensable à la compréhension de son œuvre. Ces écrivains cherchent à transmettre la réalité de certains peuples plus marginalisés comme les *sertanejos* (habitants du Sertão, région aride du Nord du Brésil), les planteurs de cacao et les marins, jusque-là peu représentés dans la littérature, hormis de manière vulgairement objectivée ou romantisée.

Le modernisme littéraire au Brésil est ainsi formé par plusieurs genres : le régionalisme, le populisme, le concrétisme, le roman social, le roman psychologique, etc. Ces formes, quoique différentes, ont une proposition commune : l'idée d'un Brésil enfin

⁸³ Albert Béguin, *L'âme romantique et le rêve*, Paris, José Corti, 1960, p. 390 cité par Beth Joan Vinkler dans « The Anthropophagic Mother/Other: Appropriated Identities in Oswald de Andrade's "Manifesto Antropófago" », *Luso-Brazilian Review*, vol. 34, no. 1 (Été), 1997, p.106.

⁸⁴ Mikhaïl Bakhtine cité par André Belleau dans « Carnavalesque pas mort? », *Études françaises*, vol. 20, no 1, 1984, p. 37.

« *verdadeiro* » (véritable), créé par lui-même et pour lui-même, conscient des influences coloniales. Menotti del Picchia, le rédacteur politique du *Correio Paulistano*, avait prédit cette révolution: « L'art brésilien doit être brésilien. Ceci veut dire qu'il doit refléter l'ambiance physique et morale de notre terre et de notre peuple. Mais il doit être universel dans ses concepts généraux et dans sa finalité⁸⁵. »

L'« art » de Clarice Lispector est-il « brésilien »? La réponse à cette question ne peut qu'être mitigée. À notre sens, Lispector réussit à franchir les limites de l'anthropophagisme tel que pensé par Andrade à ses premiers balbutiements. Elle privilégie, dans son écriture, le surgissement inopiné de l'être nu, primitif et instinctif caché derrière l'apparence sociale et mondaine. L'« état de grâce poétique » alliant primitivisme et surréalisme est par ailleurs le pivot principal de son œuvre. Chez elle, les personnages expérimentent des « états de conscience » qui les amènent à entrevoir une sphère cachée de l'existence ordinaire. Elle compare ces moments particuliers, qui placent l'humain et le monde dans lequel il évolue dans une position de vulnérabilité, voire de « nudité » (*nudez*), à un état antérieur ou inconscient. L'écrivaine pousse aux abords de l'âme l'idée de nudité ou de dénuement présente chez Andrade : « *O que atropelava a verdade era a roupa, o Impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior*⁸⁶. » Lispector complique les relations entre sujet-objet, voire en élimine les bornes pour permettre ainsi l'interpénétration. Dans la même logique qu'Andrade, les relations de pouvoir sont ingérées ou incorporées par le truchement d'impressions fugaces ou de sensations, créant un effet philosophique et poétique anthropophage.

⁸⁵ Menotti del Picchia, 28 juillet 1921 cité dans Joseane Lucia Silva, « *L'anthropophagisme* » dans *l'identité culturelle brésilienne*, *op.cit.*, p. 26.

⁸⁶ Mario de Andrade, « Manifesto Antropófago », *op.cit.*, p. 3. « Ce qui empêchait la vérité d'advenir était le vêtement, cet Imperméable entre le monde intérieur et le monde extérieur. » (Notre traduction).

1.2.2 Le choc de la voix lispectorienne

De par sa différenciation évidente avec ses collègues écrivains de l'époque et son style unique et original, Clarice Lispector est reçue avec étonnement par la critique brésilienne et internationale. Qu'on la conçoive comme une « extraterrestre » littéraire ou qu'on la compare aux plus grands philosophes, elle aménage sa place dans la littérature nationale brésilienne aux côtés de grands auteurs comme Guimarães Rosa, Graciliano Ramos ou encore Machado de Assis. Comme les thématiques de brésilianisation ne sont pas au premier plan dans son œuvre, son écriture offre une visibilité nouvelle au peuple brésilien, loin de l'exotisme ou de la lutte politique. L'écriture de Lispector parvient à s'insérer de manière parfois subtile, d'autres fois tranchante, dans le contexte brésilien. Ses œuvres ont une résonance dans différents milieux, que ce soit le milieu universitaire, familial, théâtral, de la danse, journalistique, populaire, féministe et paralittéraire.

1.2.2.1 Réception critique au Brésil

La critique brésilienne appréhende d'abord l'auteure par son apparence de jeune femme belle et énigmatique au talent naturel⁸⁷. Les préjugés de l'époque qui conçoivent l'écriture des femmes comme narcissique et à l'eau de rose font en sorte qu'on a le réflexe de situer l'œuvre de l'écrivaine dans une tradition littéraire féminine. Dès la publication de son premier ouvrage *Perto do coração selvagem* (1943), Álvaro Lins, par exemple, se demande si ce n'est pas par manque d'intelligence⁸⁸ que Lispector n'arrive pas à insérer ses intrigues et ses personnages dans une trame socio-historique. Il va jusqu'à qualifier la

⁸⁷ Neli Edite dos Santos, « A crítica jornalística sobre Clarice Lispector (1943-1997) », Campinas, *op.cit.*, p. 47 : « La posture critique, qui se doit de conserver une certaine distance avec l'objet étudié, succombe face au pouvoir réducteur de la mémoire affective qui peut influencer voire même rendre impossible certains critères de jugement. Dans les cas cités (Adonias Filho, Edgar Proença, Ary de Andrade, etc.) il y a eu une délocalisation du livre vers la personnalité de l'auteure [...] dans laquelle ils percevaient la beauté, le mystère et l'intelligence » (Notre traduction).

⁸⁸ Álvaro Lins (1963, p.186) cité par Diego Miiller Fascina, Alice Áurea et Martha Penteado, dans : « A recepção crítica de Clarice Lispector : momentos decisivos », *Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo*, vol. 11, no 1, 2015, p. 99.

trame narrative d'« incomplète et d'inachevée, sans unité interne⁸⁹ ». Sergio Milliet rejoint Lins lorsqu'il reconnaît que Lispector s'éloigne considérablement du courant régionaliste-naturaliste en vogue à l'époque. Il affirme que son style inhabituel peut être considéré comme nuisible par un lectorat qui s'attend à lire soit un roman féminin, soit un roman linéaire et naturaliste. Au fur et à mesure que son œuvre se développe, la critique tente de lui trouver des influences, ou bien se refuse à la comprendre ou à l'apprécier. La critique et le lectorat brésiliens ne sont peut-être pas préparés à l'arrivée de Clarice Lispector sur la scène littéraire. Lins finit par placer l'écrivaine dans la même lignée que Woolf ou Joyce, et Milliet en vient à reconnaître la profondeur psychologique de ses personnages. Inspirant le silence comme la fascination, « [son] travail sur le langage génér[e] le mystère⁹⁰ ». De fait, les romans de Lispector s'ébauchent sur le principe de l'énigme et bouleversent ainsi l'« horizon d'attente ». L'horizon d'attente est défini par Hans Robert Jauss comme un « système de relations objectivable des attentes qui résultent pour chaque œuvre au moment historique de sa parution des présupposés du genre, de la forme et de la thématique d'œuvres connues auparavant et de l'opposition entre langue poétique et langue pratique⁹¹ ». Les romans de l'écrivaine sont ainsi difficiles à situer, car ils s'éloignent des « présupposés » littéraires et historiques en vigueur, des codes normatifs, et proposent un traitement différent de la langue poétique. Ainsi, la distance qui sépare l'œuvre des attentes du public laisse le lectorat aux prises avec un fort sentiment d'étrangeté. Alceu Amoroso Lima, journaliste et écrivain, commente : « *Ninguém escreve como Clarice Lispector. Clarice Lispector não escreve como ninguém. Só seu estilo mereceria um ensaio especial. É uma clave diferente, à qual o leitor custa a adaptar-se*⁹². »

⁸⁹ *Ibid*, p. 97. (Notre traduction).

⁹⁰ Antonio Candido, « No começo era de fato o verbo », *Clarice Lispector (édition critique) A paixão segundo G.H.*, Brésil, Archives, 1988, p. XIX.

⁹¹ Hans Robert Jauss cité par Isabelle Kalinowski dans « Hans-Robert Jauss et l'esthétique de la réception », *Revue germanique internationale*, 1997, en ligne, < <http://rgi.revues.org/649> >, consulté le 12 août 2016, p. 159.

⁹² Alceu Amoroso Lima cité par Olga De Sá dans *A escritura de Clarice Lispector, op.cit.*, p. 29.

« Personne n'écrit comme Clarice Lispector. Clarice Lispector n'écrit comme personne. À lui seul, son style mériterait un essai spécial. Il s'agit d'un code différent, auquel le lecteur a du mal à s'adapter. » (Notre traduction).

Le théoricien de la réception Wolfgang Iser ne voit pas la difficulté d'adaptation du lecteur comme un élément négatif. Au contraire, Iser affirme que la qualité littéraire d'une œuvre s'évalue en fonction de son effet de défamiliarisation et de contestation des normes préétablies par l'institution. Celui-ci insiste sur le « rôle de l'indétermination dans l'interaction du texte et du lecteur⁹³ », voyant les zones d'ambiguïté et d'incompréhension comme des tremplins vers une nouvelle représentation du monde du lecteur. « Le "blanc" de l'information qui en résulte dans la structure de la communication a toujours fait partie de la conception selon laquelle l'art est en interaction avec le sujet qui le perçoit⁹⁴. » La perception du lecteur qui interagit avec le texte se nourrit ainsi d'un imaginaire de l'indéterminé dans lequel le flou littéraire ou « blanc » contribuerait à lui conférer plus de place. L'acte de lecture ne serait pas qu'un moment de plaisir consommé dans le confort grâce à des clés d'analyse données à l'avance, mais un acte d'appropriation et de réflexion.

Antônio Candido est l'un des premiers critiques littéraires à remarquer et à honorer la maîtrise de la langue et la complexité de l'écriture chez Lispector. Il croit que l'auteure arrive à pénétrer des lieux inexplorés de la pensée humaine par le biais du langage. Candido affirme même être en état de « choc ».

Por isso, tive verdadeiro choque ao ler o romance diferente que Perto do coração selvagem, de Clarice Lispector, escritora até aqui completamente desconhecida para mim. Com efeito este romance é uma tentativa impressionante para levar a nossa língua canhestra a domínios pouco explorados, forçando-a a adaptar-se a um pensamento cheio de mistério, para o qual sentimos que a ficção não é um exercício ou uma aventura afetiva, mas um instrumento real do espírito, capaz de nos fazer penetrar em alguns labirintos mais retorcidos da mente⁹⁵.

⁹³ Rosmarin Heidenreich, au sujet de la théorie d'Iser dans : « La problématique du lecteur et de la réception », *Cahiers de recherche sociologique*, n° 12, 1989, p. 80.

⁹⁴ *Idem*.

⁹⁵ Antonio Candido cité par Diego Miiller Fascina, Martha Penteado et A. Áurea dans « A recepção crítica de Clarice Lispector : momentos decisivos », *op. cit.*, p. 95 : « De fait, j'ai vécu un véritable choc en lisant le roman différent qu'est *Près du cœur sauvage* de Clarice Lispector, une écrivaine qui m'était alors complètement inconnue. En effet, ce roman est une tentative impressionnante de mener notre langue maladroite vers des lieux peu explorés, la forçant à s'adapter à une pensée remplie de mystère. Lispector nous fait sentir que la fiction n'est pas un exercice ou une aventure affective mais un véritable instrument

Celui-ci explique que l'auteure utilise le langage en lui-même comme une aventure, qu'il est un moyen et une fin à l'élaboration de « mondes imaginaires⁹⁶ ». Vers les années 1960, ce travail d'exploration des limites du langage, de la profondeur et de la complexité psychologique se radicalise dans l'écriture de *Lispector*, versant alors dans la pensée métaphysique, la création de voix schizoïdes et l'imaginaire du chaos. C'est véritablement grâce au critique brésilien Benedito Nunes qu'une porte d'entrée dans l'œuvre est rendue possible : celle de la philosophie existentialiste. Nunes range l'écriture lispectorienne dans la suite de Sartre, Heidegger et Kierkegaard. Il participe ainsi à modifier quelque peu l'horizon d'attente du lectorat en lui proposant des outils de lecture et d'interprétation pertinents, quoique limités.

A paixão segundo G.H., publié en 1964, comporte, dès l'exergue, l'idée d'un lecteur implicite. Le roman est dédié à des « âmes déjà formées qui savent que l'approche de toute chose se fait progressivement et péniblement – et doit parfois passer par le contraire de ce que l'on approche⁹⁷ ». Cette entrée en matière rejoint la notion d'étrangissement des formalistes russes. L'adresse de *Lispector* va en ce sens : « À moi par exemple, le personnage de G.H. m'a peu à peu donné une joie difficile : mais son nom est joie ». Ainsi, par cette ouverture à un « lecteur éventuel », l'écrivaine s'unit à un autre invisible et joue avec le concept de réception, lequel est étroitement lié au processus de création et à la persona lispectorienne.

La passion selon G.H. est sujet à de multiples interprétations : parodie religieuse, mysticisme, critique sociale ou cannibale de la société, sans oublier les thématiques identitaires ou de déconstruction, la psychanalyse, la philosophie du langage, etc. Dans tous

de l'esprit, capable de nous faire pénétrer dans les labyrinthes mentaux les plus sinueux ». (Notre traduction).

⁹⁶ Candido, Antonio, « No começo era de fato o verbo », *op.cit.*, p.XIX.

⁹⁷ Clarice Lispector, *La passion selon G.H.*, Paris, Éditions Des Femmes, traduit du brésilien par Claude Farny, 1978, 199 p.

les cas, face à ce roman, la critique demeure partagée: soit elle est incroyablement envoûtée, soit elle sombre dans l'incompréhension totale. Par exemple, alors qu'un professeur de portugais reste sans clé d'analyse compréhensive après quatre lectures de *A paixão segundo G.H.*, Lispector relate qu'une adolescente de 17 ans fait du roman son livre de chevet⁹⁸. L'interprétation de l'œuvre de l'écrivaine doit parfois sortir des chemins battus de la connaissance académique ou critique pour saisir la particularité de l'écriture de Lispector qui se veut instinctive, sensible, voire sauvage, et bien plus souvent qu'autrement obscure à elle-même. Clarice affirme, en entrevue : « [...] *toca ou não toca. Suponho que entender não é uma questão de inteligência e sim de sentir, de entrar em contato*⁹⁹ ».

L'écrivain et critique littéraire Assis Brasil soutient que la technique d'écriture de l'auteure étant différente dans *La passion*, il faut s'intéresser au « processus d'expression face au monde¹⁰⁰ » qu'engendre le texte davantage qu'aux considérations esthétiques. Le changement de paradigme dans l'écriture de Lispector impose un tournant vers « *um trabalho que esta mais situado no campo do Cohnhecimento do que no campo da ficção*¹⁰¹ ». Ce paradigme de la connaissance se rattache alors, non pas à une connaissance scientifique ou positiviste, mais à un savoir occulte de la vie, c'est-à-dire qu'il nous entraîne, selon Otto Lara Resende, dans une « aventure spirituelle¹⁰² ».

1.2.2.2 Réception critique en France et au Québec

Dans la France des années 1970-1980, Clarice Lispector est lue par les féministes grâce aux Éditions des Femmes. L'œuvre à laquelle on accorde le plus d'intérêt est sans

⁹⁸ Entrevue à *Panorama*, *op.cit.*, 1977.

⁹⁹ Entrevue à *Panorama*, *op.cit.*, 1977 : « [Le livre] touche ou ne touche pas [les gens]. Je suppose que comprendre n'est pas qu'une question d'intelligence, mais qu'il faut également ressentir, entrer en contact » (Notre traduction).

¹⁰⁰ Assis Brasil cité par Diego Miiller Fascina, Alice Áurea Penteadó Martha dans « A recepção crítica de Clarice Lispector : momentos decisivos », *op.cit.*, p. 103.

¹⁰¹ *Idem.* « [...] un travail qui s'inscrit dans le champ de la connaissance plutôt que dans celui de la fiction » (Notre traduction).

¹⁰² Otto Lara Resende, « Le legs fulgurant d'un vertige », *La parole métèque, le magazine du nouveau féministe*, no 11, Automne 1989, p. 19.

aucun doute *La passion selon G.H.*, qui fait l'objet de la communication d'un séminaire à Poitiers en 1972, de même que d'un article de Bella Jozef publié en 1977, lequel compare l'univers de Clarice à celui de Julio Cortazar¹⁰³. Pour Hélène Cixous, écrivaine et philosophe féministe, l'écriture de Clarice est une véritable révélation. Après avoir appris le portugais, elle publie *Vivre l'orange* et *L'heure de Clarice Lispector*, des essais qui s'inspirent librement de la voix de l'écrivaine. Elle écrit :

Si Kafka était femme. Si Rilke était une brésilienne juive née en Ukraine. Si Rimbaud avait été mère, s'il avait atteint la cinquantaine. Si Heidegger avait pu cesser d'être allemand, s'il avait écrit le Roman de la Terre. Pourquoi cité-je tous ces noms? Pour essayer de dessiner le parage. C'est par là que Clarice Lispector écrit. Là où respirent les œuvres les plus exigeantes, elle s'avance. Mais ensuite, là où s'essouffle le philosophe, elle continue, plus loin encore, plus loin que tout savoir¹⁰⁴.

Selon Cixous, l'écriture de Lispector, inscrite dans le sillage de ces écrivains et penseurs, dépasse l'intellectuel et le philosophique. Mais quel est cet ailleurs dans lequel l'auteure semble transporter son lecteur? Cixous s'identifie particulièrement à Lispector sur un plan personnel, et également à travers sa pratique du féminisme. En effet, elle envisage la voix lispectorienne comme si c'était celle de toutes les femmes :

[...] cette voix m'était inconnue, elle m'est parvenue le 12 octobre 1978, cette voix ne me cherchait pas, elle écrivait à personne, à toutes, à l'écriture, dans une langue étrangère, je ne la parle pas, mais mon cœur la comprend, et ses paroles silencieuses dans toutes les veines de ma vie sont traduites en sang fou, en sang-joie¹⁰⁵.

Cixous établit un lien de correspondance immédiate entre elle et l'auteure, entre la voix et l'oreille, la parole et l'écoute. Pour elle, l'acte d'écrire et de lire sont unis dans une sorte d'envoûtement créé par le phénomène d'identification : « J'ai lutté, elle m'a lue, dans le feu de son écriture, je l'ai laissée me lire, elle s'est lue en moi, au rez de l'âme¹⁰⁶ ».

¹⁰³ Maria Marta Laus Pereira, « Aspectos da recepção de Clarice Lispector na França », *Anu. Lit. Universidade Federal de Santa Catarina*, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil, p. 111.

¹⁰⁴ Hélène Cixous, *L'heure de Clarice Lispector*, Paris, Éditions des Femmes, Antoinette Fouque, 1989, p. 117.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 11.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 43.

Cixous va d'ailleurs se servir de ce phénomène pour créer des ateliers féministes basés sur la liberté d'expression. Lucia Peixoto Cherem discute de cet ensorcellement, qui a lieu chez les femmes mais également chez certains hommes. Selon cette professeure, il va bien au-delà du féminisme et de l'étude littéraire:

*Essa identificação ultrapassa simplesmente o estudo do texto literário. A Clarice passa a ser uma companheira... começam a descobrir coisas adormecidas [...] Não é apenas um trabalho intelectual [...] é uma crítica que também se emociona*¹⁰⁷.

La voix lispectorienne réveille, saisit, vient éveiller des « zones inattendues¹⁰⁸ » de l'être. Le caractère intime de l'écriture de cette voix de l'inconscient vient libérer le 'je', désormais fragmenté dans le langage. Les intellectuels en viennent à se sensibiliser et à s'émouvoir. L'analyse qu'en fait Cixous, par exemple, ressemble à un déversement des sens et de l'inconscient inspiré de la voix de Clarice, et même de son nom. On en vient à ne plus savoir qui a dévoré qui de Lispector ou de Cixous : « Clar. Ricelis. Celis. Lisp. Clasp. Clarisp. Clarilisp. – Clar – Spec – Tor – Lis – Icelis – Isp – Larice – Ricepector – clarispector – claror – listor – rire – clarire – respect – rispect – clarispect – Ice – Clarici – O Clarice tu es toi-même les voix de la lumière », l'iris, le regard, l'éclair, l'éclairs orange autour de notre fenêtre¹⁰⁹. »

Au Québec, on s'intéresse à l'écrivaine le plus souvent dans des perspectives psychanalytique (Élène Cliche) ou psychologisante/biographique (Claire Varin). Dans son livre *Langues de feu : essais sur Clarice Lispector*, Claire Varin aborde la question du langage chez Lispector en mettant l'accent sur la langue de la mère : le yiddish. Bien que Lispector apprenne le portugais dès son enfance, cette mise à distance face à la langue originelle oubliée créerait, selon Varin, un sentiment d'étrangeté :

¹⁰⁷ Entrevue de Lucia Peixoto Cherem et Claire Varin, « As duas Clarices », *Em Tese*, 4 mars 2015, en ligne, <<https://ufprtv.wordpress.com/tag/lucia-cherem/>>, consulté le 25 mai 2015 : « Cette identification dépasse l'étude du texte littéraire. Clarice devient une compagne... on commence à découvrir des choses endormies, occultées (...) Ce n'est pas qu'un travail intellectuel (...). il s'agit d'une critique qui se laisse également émouvoir » (Notre traduction).

¹⁰⁸ Hélène Cixous, *L'heure de Clarice Lispector*, op.cit., p.159.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p.113.

Dans l'instabilité de l'entre deux, elle travaille, par nature, aux bords de la langue. Sa syntaxe, traduisant subrepticement un singulier brassage de langues, parle ainsi avec un « accent » étranger reflétant celui, bien réel et indéfinissable, avec lequel elle s'exprimait et qu'elle voulait considérer comme un défaut de prononciation¹¹⁰.

Dans son ouvrage, Varin attribue d'abord le traitement poétique du langage lispectorien à ses origines immigrantes. Il est vrai que Lispector maintient un rapport étranger à la langue, cherchant à trouver un chemin de liberté à travers le portugais, par l'étrangisation, notion que nous avons préalablement rattachée à l'effet magique. Varin qualifie la langue de Lispector comme un ensemble primaire de sons, de musiques, de « mots humides et sonores¹¹¹ ». L'immigration et la mère juive morte alors que Lispector n'était qu'enfant contribueraient, selon la critique, à cette quête de l'origine présente tout au long de son œuvre et canalisée à même un langage sans origine qui cherche le « *it* » des choses¹¹². La voix de Lispector, « voix primordiale¹¹³ » et sans origine, devient alors un chant, un « halo qui transcende les phrases¹¹⁴ ». Dans ses travaux, Varin met de côté le monde intellectuel pour effectuer une recherche d'ordre personnel et spirituel, au regard d'une réciprocité qu'elle qualifie de télépathique entre l'auteur et le lecteur, soit Clarice et Claire, deux noms qui évoquent étrangement la lumière. Cette connexion semble s'établir dès la lecture de *La passion selon G.H.* Varin affirme même que sa thèse de doctorat à propos de Lispector n'a rien d'« académique ». Elle énonce, à propos de l'effet opéré par le roman : « [...] On s'enfonce avec elle dans la vie pré-humaine et on goûte à des viscères d'insecte. On subit l'envoûtement¹¹⁵. » Voix du Brésil, voix de l'enfance liée à la mère, voix de la mémoire? Lorsque Varin aborde *La passion selon G.H.*, elle l'appréhende en tant que monologue ininterrompu d'une « voix de femme¹¹⁶ » qui tente désespérément d'atteindre le silence. Cette atteinte du silence par la parole constitue pour Varin l'aporie

¹¹⁰ Claire Varin, *Langues de feu : essais sur Clarice Lispector*, Laval, Éditions Trois, coll. « Vedute », 1990, p. 26.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 71.

¹¹² « It », expression utilisée dans l'essai de Lispector *Agua Viva*, qui signifie le cœur de chaque chose.

¹¹³ Claire Varin, *Langues de feu : essais sur Clarice Lispector*, op.cit., p. 91.

¹¹⁴ Clarice Lispector dans *Agua Viva* citée par Claire Varin, *Ibid.*, p. 76.

¹¹⁵ Claire Varin, *Ibid.*, p. 23.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 158.

ultime du livre. Mais elle ne va pas jusqu'à décrire les particularités de cette voix qui se développe dans le paradoxe de sa propre annihilation. Bien que l'analyse de Varin nous semble un peu trop axée sur la biographie de l'auteure, il nous semble intéressant d'approfondir cette idée de primordialité dans la voix et son caractère « sans origine ». Quelle est cette voix terreuse que l'on a du mal à comprendre et que l'on ne peut faire entendre que dans un souffle, un murmure? Pour Varin, elle est une « respiration de phrase inusitée¹¹⁷ ».

Michel Peterson et Maria do Carmo Campos affirment, dans le premier article dédié à l'auteure au Québec en 1989 dans la revue *Parole Mètèque*, qu'il est nécessaire d'envisager le texte lispectorien au-delà des normes de l'institution littéraire, spécifiquement dans ses répercussions dans le paralittéraire: « un espace qui n'offre pas "l'unité de la cohérence, ou de la résolution que nous pensons comme constitutive de l'œuvre d'art"¹¹⁸ ». Cet espace laisse plus de place aux lecteurs. « L'œuvre de Clarice engage ainsi l'entière responsabilité de la lectrice, du lecteur, en leur faisant signer une dépossession fondamentale¹¹⁹. » Ainsi, l'œuvre lispectorienne inspire la création dans d'autres sphères paralittéraires : artistiques, culturelles et sociales, que ce soit par des ateliers d'« empowerment » ou de création, un colloque sur la notion de genre à Paris, des conférences académiques dans plusieurs pays, des groupes de fans qui se rencontrent de façon informelle, des spectacles de danse et de théâtre, des « blocs » de Carnaval, des films (« *A hora da estrela* », réalisation de Susana Amaral), etc. La voix de Lispector a un effet étrangement rassembleur. Elle laisse le champ libre au lecteur, et surtout au texte et à la vie qui court en lui. Cet appel à l'autre, à une communauté, doublé par la volonté d'effacement du sujet vient renforcer l'idée que la voix du texte est un geste d'écriture qui cherche l'écoute d'autrui. Varin confirme cette connexion particulière en affirmant : « Je mime l'anthropophage et avale l'écrivain.

¹¹⁷ *Ibid.*, p.88.

¹¹⁸ Poststructuralism and the 'Paraliterary', October 13, 1980, p. 37 cité par Michel Peterson, Maria do Carmo Campos dans « L'attention du lointain », *La parole mètèque, le magazine du renouveau féministe*, *op.cit.*, p. 5.

¹¹⁹ Michel Peterson, Maria do Carmo Campos, « L'attention du lointain », *op.cit.*, p. 5.

Baignant dans une confusion préparatoire, j'adopte spontanément la méthode de connaissance télépathique des textes de Clarice Lispector et du grand livre brésilien¹²⁰. »

Cet enseignement doit se faire avec une oreille attentive. Notre recherche devra se mettre à l'écoute de cette voix tout en conservant une certaine distance. Cette voix travaille dans l'obscurité du texte; elle accueille et rejette toutes les influences, élaborant un espace de recherche et d'approximation. Nous tenterons maintenant d'en suivre le mouvement.

¹²⁰ Claire Varin, *Langues de feu : essais sur Clarice Lispector*, op.cit., p. 21-22

CHAPITRE II

EXPÉRIENCE-LIMITE DE LA VOIX ET NON-SAVOIR

*Eu vou desdizer
Aquilo tudo que eu lhe disse
antes
Eu prefiro ser
Essa metamorfose ambulante*¹²¹

Tout au long du chapitre précédent, nous avons élaboré l'idée que Clarice Lispector adopte une posture d'écrivaine amateur. Autant dans ses apparitions publiques qu'au centre de son processus d'écriture, elle réaffirme que son écriture est basée sur une ignorance qui n'est pas stupidité mais remise en question et émerveillement. Elle s'oppose ainsi à la figure du professionnel ou de l'intellectuel. Peu encline à parler de littérature, en 1963, Lispector accepte toutefois de participer à une conférence sur la littérature d'avant-garde tenue au Texas¹²². Lors de sa présentation qui se voulait modeste, elle demeure fidèle à sa position d'écrivaine amateur, refusant toute appartenance à un groupe d'écrivains ou à un mouvement d'écriture. Elle affirme n'avoir aucune connaissance sur l'analyse ou la critique littéraire. Lorsqu'on lui demande de définir le mouvement d'avant-garde brésilien, elle se rapporte à ce qui devrait être, selon elle, le moteur de tout type d'écriture, c'est-à-dire l'expérimentation.

¹²¹ Chanson brésilienne « Metamorfose ambulante », de Raul Seixas, 2013, en ligne, <<https://www.youtube.com/watch?v=VH-ikpxH7g8>>, consulté le 25 mars 2015: « Je vais démentir/ tout ce que j'ai dit avant/Je préfère être/ une métamorphose ambulante/ » (Notre traduction).

¹²² Clarice Lispector, « Literatura de vanguarda no Brasil », *Outros escritos*, op.cit, p. 95-112.

2.1 Vers une poétique du non-savoir

La posture de Lispector, en feignant l'abolition des idées acquises sur la littérature et nos perceptions du monde, est une stratégie qui lui permet de rendre ses créations originales. Dans les fragments inédits collectionnés par sa secrétaire Olga Borelli, l'écrivaine affirme qu'il y aurait une forme de savoir appartenant aux ignorants, un savoir issu de l'« insuffisance de l'intelligence¹²³ ». En ce sens, l'insatiabilité de la perception et de la pensée naît d'une curiosité qui incite à poser des questions plutôt qu'à tenter d'y répondre. L'intelligence est alors substituée par la captation de la pensée en rythmes, sons, images et questions. Cet espace de pensée – ou plutôt de perception rapide outrepassant la pensée – est conçu à partir du non-savoir.

Dans les actes du colloque *La pensée sans abri : Non-savoir et littérature*, on affirme que le non-savoir origine de la fabulation. N'est-ce pas ce qui incite Lispector à écrire dès son plus jeune âge? Ainsi, « Fabuler le monde sans le savoir¹²⁴ », serait le but premier de la littérature. La fabulation implique une sortie hors des savoirs connus; elle opère un mouvement contraire aux sciences dites de la raison, un mouvement qui va du connu vers l'« (in)connaissance » qualifiée de « sensible, subjective, transgressive, mystique, irrationnelle, etc.¹²⁵ ». Sa principale fonction est une « remise en question des institutions¹²⁶ ». Le non-savoir est revendicateur, il se lève contre les dogmes, les modèles ou les théories qui enferment la pensée dans un cadre dominant et rassurant. Clarice Lispector qualifie ce non-savoir de « sensibilité intelligente¹²⁷ », c'est-à-dire un « don » qui sert de guide comme un « véritable radar », en contrecarrant l'intelligence rationnelle de l'esprit pour se lier au cœur.

¹²³ Olga Borelli, *Clarice Lispector. Esboço para um possível retrato*, op.cit., p. 78. (Notre traduction).

¹²⁴ Muriel Pic, Barbara Selmecci Castioni et Jean-Pierre van Elslande, « Introduction », *La pensée sans abri : Non-savoir et littérature*, Nantes, Éditions Nouvelles Cécile Defaut, 2012, p. 9.

¹²⁵ *Ibid*, p. 10.

¹²⁶ *Idem*.

¹²⁷ Clarice Lispector, *A descoberta do mundo*, op.cit., p. 215.

Plus précisément, le non-savoir est l'impossibilité ou le refus de faire entrer l'expérience dans un registre institutionnalisé sans toutefois être une « pure et simple absence de savoir¹²⁸ ». Il présuppose la présence d'une force de contestation à même le savoir. L'œuvre lispectorienne met en scène une pensée anthropophage qui se sert des idées reçues dans le but unique de déconstruire et de transformer les connaissances hégémoniques. Il s'agit, par le travail de l'écriture, d'éradiquer un savoir qualifié de « colonisateur », de s'en emparer, de le contrecarrer en usant d'une intuition primitive. Il implique de refuser les limites, le discours dominant, la logique unidimensionnelle, afin de faire émerger une puissance vitale, une explosion pulsionnelle des formes temporelles, spatiales et identitaires. Le non-savoir est le « mouvement d'une négation qui n'atteint pas son terme mais indique seulement le sens de son effet, et qui [se situe] quelque part entre le savoir et l'absence de tout savoir [dans un] continuum inarrêtable¹²⁹ ».

Ce continuum est marqué par l'expérience de l'altérité et l'ouverture sur les sens, c'est-à-dire un flux qui rendrait compte des variations de ce qu'il est possible d'appréhender du réel. Cette conception du non-savoir rejoint donc en partie l'esprit de dessaisissement et de fascination revendiqué par les formalistes russes. Chez Lispector, l'expérimentation signifie la transgression des limites de la réalité objective en quête de nouvelles perceptions du monde. Elle affirme, dans la conférence sur la littérature d'avant-garde, que l'écrivain « avant-gardiste » se doit d'entretenir un regard nouveau pour ainsi « *rebentar a visão estratificada e forçar, pela arrebentação, a visão de uma realidade outra – ou, em suma, da realidade*¹³⁰ ». Tout mouvement d'avant-garde, selon Clarice, est donc un « mouvement de recherche¹³¹ » qui s'exprime par ses constantes mutations. Le kaléidoscope, utilisé comme image par l'auteure dans *Água Viva*, nous paraît représenter

¹²⁸ Jacques Le Brun, « Le non-savoir de la négation », *La pensée sans abri : Non-savoir et littérature*, op.cit., p. 38.

¹²⁹ Clément Girardi, « Hypothèses de non-savoir », *Acta fabula*, vol. 16, no 6 (Septembre-octobre) 2015, en ligne, <<http://www.fabula.org/acta/document9448.php>>, consulté le 19 février 2016.

¹³⁰ Clarice Lispector, « Literatura de vanguarda no Brasil », *Outros escritos*, op.cit., p. 97 : « faire éclater la vision stratifiée et forcer, par l'éclatement, la vision d'une réalité autre- ou, enfin, de la réalité » (Notre traduction).

¹³¹ *Ibid.*, p. 104. (Notre traduction).

parfaitement ce regard éclaté, car il est un objet composé de plusieurs miroirs qui reflètent, selon leur angle, différentes couleurs et formes. Grâce à cet objet, il est ainsi possible de percevoir, à l'intérieur d'un espace minime, une multitude de versions du réel. À chaque changement de position, l'œil qui regarde dans le kaléidoscope peut entrevoir quelque chose de nouveau, de surprenant; un motif toujours imprévisible. « *Sou caleidoscópica: fascinam-me as minhas mutações faiscantes que aqui caleidoscopicamente registro*¹³². » Ce type de vision facilite le mouvement, ainsi que la possibilité de s'étonner à chaque fois.

Chez Lispector, le non-savoir s'arrime parfaitement au processus d'« *estranheza* » que nous lions maintenant à l'« *estrangement*¹³³ », terme défini par Carlo Ginzburg et qui signifie une expérience de dépaysement face au connu, appliquée dans et par le langage à travers notre façon de voir le monde. Ginzburg applique ce procédé à notre regard historique, ou encore académique, et note l'importance d'entrer dans des zones moins connues de connaissance pour développer une distance critique, en s'« *estranging* » du domaine maîtrisé pour se laisser surprendre : « Comprendre moins, être ingénu, rester stupéfait, sont des réactions qui peuvent nous aider à voir davantage, à saisir une réalité plus profonde, plus naturelle¹³⁴ », affirme-t-il. Ce processus de distanciation n'est pas sans rappeler le procédé d'étrangisation par l'art des formalistes russes. Chklovski et Ginzburg montrent que, en appréhendant un objet de la réalité avec un regard différent, plus naïf, ou en le « *déformant* », la conscience du monde se transforme. Caractérisé par une perte des repères habituels, l'estrangement est aussi un processus de délégitimisation du savoir opéré par la mise à nu ou le dépouillement du réel. Cela rejoint le procédé de *défamiliarisation* par l'écriture proposée par Chklovski, le retour à l'innocence du regard. Il fait aussi référence, pour Nietzsche, à un « *déchirement*¹³⁵ » : un sentiment tragique face à ce qui

¹³² Clarice Lispector, *Água Viva*, Rio de Janeiro, Editora Rocco, 1998, p. 31. « Je suis kaléidoscopique : les mutations étincelantes que j'enregistre kaléidoscopiquement me fascinent » (Notre traduction).

¹³³ Carlo Ginzburg, « L'estrangement. Préhistoire d'un procédé littéraire », *À distance - Neuf essais sur le point de vue en histoire* (1998), trad. P. A. Fabre, Paris, Gallimard, 2001, p. 15-36.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 26.

¹³⁵ Muriel Pic, Barbara Selmecki Castioni et Jean-Pierre van Elslande, « Introduction », *La pensée sans abri : Non-savoir et littérature*, op.cit., p.12.

“échappe” à l’homme et qui dépasse les limites du pensable. Ainsi, encore davantage lors de certaines expériences, le non-savoir opère une torsion, il « inquiète en déplaçant le lieu de la vérité¹³⁶ », désormais intraduisible en mots. Il s’agit, selon Muriel Pic, Barbara S. Castioni et Jean-Pierre van Elslande, de « parcourir cet écart¹³⁷ » entre savoir et non-savoir.

L’épistémologie de la pensée complexe du philosophe et sociologue Edgar Morin nous fournit une approche pour analyser le roman *La passion selon G.H.* Morin rejette le savoir institutionnalisé qui tendrait à simplifier, et, par le fait même, à s’éloigner de la réalité en mettant de l’avant des « vérités » placées dans des cases pré-structurées de connaissance par le « positivisme logique », lequel « n’a pu que jouer le rôle d’une épistémologie gendarme interdisant de porter le regard là où il s’agit précisément de regarder aujourd’hui, vers l’incertain, l’ambigu, le contradictoire¹³⁸ ». Selon une logique « négative » de l’expérience humaine (ou « anti-scientifique »), la complexité s’éloigne, selon Morin, du modèle dominant afin de rétablir le lien entre cosmos et sujet, lien rompu par la science dite classique qui « avait rejeté l’accident, l’événement, l’aléa, l’individuel¹³⁹ ». Morin propose un nouveau paradigme qui s’éloigne d’une méthodologie « réductionniste et quantitative¹⁴⁰ » et qui soit apte à s’adapter à un objet complexe : l’être humain et le monde. La pensée complexe est alors employée tel un système ouvert qui comporte une organisation interne entropique, c’est-à-dire une désorganisation « organique ». Si l’intelligence, selon Edgar Morin, « écarte l’incertain, [afin de] sélectionner les éléments d’ordre et de certitude, de désambiguïser, clarifier, distinguer, hiérarchiser¹⁴¹ », la pensée complexe, quant à elle, est tournée vers elle-même et vers sa véritable nature synonyme de « désordre », d’« incertitude » et d’« inextricable¹⁴² ». Ce « renversement épistémologique » est mis de l’avant par Morin dans le but de renouer le

¹³⁶ *Ibid.*, p. 15.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 12.

¹³⁸ Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe*, Éditions du Seuil, 2005, p. 69.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 71.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 74.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 21.

¹⁴² *Idem.*

nœud qui unit véritablement les fondements de l'expérience humaine avec la science qui l'étudie. Cette science empirique de l'incertitude envisage l'homme à partir de son chaos, suivant un mouvement infini qui ne cesse d'être repoussé et exploré. Ce mouvement se refuse à la domination et à l'autorité du langage sur le sujet, qui lui, fondu dans le monde, ne l'appréhende plus comme un objet de savoir. L'expérience sensible porteuse de non-savoir et de complexité laisse le sujet au centre d'une « expérience fulgurante et aussitôt disparue¹⁴³ ».

Si nous reprenons les termes d'Edgar Morin pour les appliquer à l'analyse de *La passion selon G.H.*, nous pouvons dire que l'écriture y est fabriquée « par une tension permanente entre l'aspiration à un savoir non parcellaire, non cloisonné, non réducteur, et la reconnaissance de l'inachèvement et de l'incomplétude de toute connaissance¹⁴⁴ ». À partir des notions de non-savoir et de pensée complexe, nous pouvons donc explorer l'étendue de cette tension dans le texte de *Lispector*, où une voix abyssale, symptomatique d'une expérience-limite, relève du domaine de la catastrophe.

2.2 Catastrophe et expérience-limite

J'ai voulu que l'expérience conduise où elle menait, non la mener à quelque fin donnée d'avance. Et je dis aussitôt qu'elle ne mène à aucun havre (mais en un lieu d'égarement, de non-sens). J'ai voulu que le non-savoir en soit le principe¹⁴⁵.

¹⁴³ Muriel Pic, Barbara Selmecci Castioni et Jean-Pierre van Elslande, « Introduction », *La pensée sans abri : Non-savoir et littérature*, op.cit., p. 19.

¹⁴⁴ Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe*, op.cit., p. 12.

¹⁴⁵ Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, Paris, Gallimard, Coll. « Tel », 1980, p. 15.

Yoann Moreau explique que la catastrophe place l'homme en « défaut d'explication¹⁴⁶ »; elle « nous prend à l'improviste, surprend et suspend¹⁴⁷ ». La catastrophe fait entrer l'homme dans le registre du « subi » : une situation d'impuissance et de passivité face aux forces extérieures, doublée d'un sentiment de rupture face au monde tel qu'il l'entrevoit. Aux prises avec l'« insuffisance de l'intelligence », pour reprendre les termes de Lispector, l'homme se trouve confronté à son propre « scandale¹⁴⁸ ». Moreau explique, en entrevue, notre difficulté d'abandonner la pensée logique (dû à un réflexe positiviste) lorsque nous sommes face à un événement qui nous prend au dépourvu :

Il y a du scandale dans la catastrophe. Elle est vécue comme particulièrement éprouvante parce que les mots sont en deçà de ce qu'on voudrait dire. [...] Est-ce que ce n'est pas une mission de l'art, de l'art contemporain, du cinéma, du théâtre, de la musique, de la peinture, de dire cela, de dire la catastrophe, qu'elle soit intime ou collective? [...] Ce qui est scandaleux, c'est la distance ou l'étrangeté entre ce que nous croyons et ce qui, à notre insu, agit¹⁴⁹.

Selon Moreau, ce décalage entre le réel et la pensée, occasionné par la catastrophe, mène à une perte de contrôle et à l'incapacité du langage. Finalement, seul l'art arriverait à « dire cela », à rompre la distance. Par le flux de l'imaginaire et du langage artistique, l'homme est ainsi en mesure de se placer en position d'accueil et de réceptivité face au dehors. L'écrivain qui adopte cette posture, en laissant aller le flot de ses pensées – c'est-à-dire ses associations d'idées – rallie des rythmes, produit des abstractions, et rend ainsi compte d'une intensité, d'une émotion.

La notion d'expérience (appelée respectivement « intérieure » ou « limite ») est amplement étudiée (ou décrite) par Georges Bataille et Maurice Blanchot, à partir, justement, de ce sentiment d'impuissance. Ces deux théoriciens et romanciers abordent l'expérience par le biais d'une force de négativité, ce qui confère, somme toute, un

¹⁴⁶ François Laplantine, « La dimension subie, entretien avec Yoann Moreau », *Communications*, vol.1, no 96, 2015, p. 21.

¹⁴⁷ *Idem.*

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 23.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 23-24.

caractère obscur à leur écriture. Ne cherchant pas à offrir de solutions, bien au contraire, ils conduisent leurs lecteurs à une philosophie de l'impossibilité, de la crise intérieure et du doute. Ils les mènent, par leurs réflexions, dans un au-delà de la connaissance : lieu qui brille par l'absence de réponse. Pour Blanchot, ce lieu vide représente un « manque essentiel d'où [...] vient [à l'homme] ce droit de se mettre lui-même et toujours en question¹⁵⁰ ». Pareille à une interrogation en suspens, l'expérience-limite place celui qui la vit dans un état que Moreau nomme « passivité active¹⁵¹ ». Elle rend immobile, telle l'émanation d'un être lorsqu'il n'agit plus, se pause, se place en position de désœuvrement, à la limite de sa condition d'existence.

L'intrigue de *A paixão segundo G.H* est mince. Elle correspond au cheminement interne d'une voix que l'on sait plus tard être celle d'une femme de la classe moyenne de Rio de Janeiro. Dans ce texte, la voix est conditionnée par une expérience-limite qui a pour effet de créer une brèche dans le quotidien et de rompre l'ordre des choses et du monde. L'expérience-limite engendre un sentiment d'étrangeté qui provoque l'écroulement des constructions stables de l'homme. Ce malaise est créé par la rencontre de la narratrice avec un cafard. Alors que la bonne quitte la maison, G.H. va nettoyer sa chambre qui se trouve au fond d'un couloir adjacent au logement, dans un lieu peu familier. À sa grande stupeur, elle se retrouve bloquée à l'entrée de ce qui semble être une grotte préhistorique, face à face avec ce cafard qu'elle tente vainement d'éliminer. Cette vision de l'insecte agonisant l'entraîne dans un voyage imaginaire abyssal vers le début des temps, mais aussi vers son identité la plus primitive : la « racine grosse et noire des astres¹⁵² ». Dans *La passion selon G.H.*, nous observons que cette voix est le lieu d'une révélation rendue possible par une plongée dans le « flux vaporeux des mouvements intérieurs¹⁵³ ».

¹⁵⁰ Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Paris, Éditions Gallimard, 1969, p. 305.

¹⁵¹ François Laplantine, « La dimension subie, entretien avec Yoann Moreau », *op.cit.*, p. 36.

¹⁵² Clarice Lispector, *La passion selon G.H.*, Paris, Éditions Des Femmes, traduit du brésilien par Claude Farny, 1978, p. 174. J'utiliserai désormais la mention LPSGH pour citer ce livre en français et PSGH en portugais, dans le corps du texte.

¹⁵³ Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, *op.cit.*, p. 138.

Bataille s'est intéressé, plus qu'au mysticisme, au bouleversement total que provoque l'expérience intérieure née du non-savoir. Pour lui, l'expérience est un voyage vers l'impossible :

J'appelle expérience un voyage au bout du possible de l'homme. Chacun peut ne pas faire ce voyage, mais, s'il le fait, cela suppose niées les autorités, les valeurs existantes, qui limitent le possible. Du fait qu'elle est négation d'autres valeurs, d'autres autorités, l'expérience ayant l'existence positive devient elle-même positivement la valeur et l'autorité¹⁵⁴.

Cette autorité de l'expérience-limite s'exprime donc *positivement* par une négation – comme le soutient aussi Blanchot – afin de créer une « nouvelle origine¹⁵⁵ », ou ce que Moreau nomme une « rescénarisation¹⁵⁶ » par l'art. Cette « rescénarisation » est représentée, dans le roman, par la chambre de la bonne, ici transformée en caverne où sont dessinés sur les murs une femme, un homme et un chien. G.H. est tétanisée par la vision de la chambre et du cafard. Elle se sent aspirée vers les « contours d'une nudité vide » (LPSGH, p. 50), comme celle de la femme sur le mur.

Olhei para o quarto onde eu me aprisionara, e buscava uma saída, desesperadamente procurava escapar, e dentro de mim eu já recuava tanto que minha alma se encostava até a parede - sem sequer poder me impedir, sem querer mais me impedir, fascinada pela certeza do ímã que me atraía, eu recuava dentro de mim até a parede onde eu me incrustava no desenho da mulher. Eu recuava até a medula de meus ossos, meu último reduto. Onde, na parede, eu estava tão nua que não fazia sombra¹⁵⁷. (PSGH, p. 63)

L'expérience-limite ramène le sujet à un état antérieur, à se replier sur lui-même jusqu'à la « moëlle de ses os » et le dénude entièrement. La voix lispectorienne cherche à se fondre à ce phénomène, tout comme G.H. cherche à se fondre dans le dessin de la

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 19.

¹⁵⁵ Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, *op. cit.*, p. 310.

¹⁵⁶ François Laplantine, « La dimension subie, entretien avec Yoann Moreau », *op. cit.*, p. 31.

¹⁵⁷ « Je contemplais la chambre où je m'étais emprisonnée et je cherchais une issue, désespérément je cherchais à m'échapper, et j'avais déjà tellement reculé en moi-même, que mon âme se trouvait le dos au mur – sans même pouvoir m'empêcher, sans plus pouvoir m'empêcher, fascinée par la certitude de l'aimant qui m'attirait, je reculais en moi jusqu'au mur où je m'incrustais dans le dessin de la femme. J'avais reculé jusqu'à la moëlle de mes os, mon dernier retranchement. Où, sur le mur, j'étais si nue que je ne projetais pas d'ombre. » (LPSGH, p. 76).

femme sur le mur. Toute la narration consiste à raconter ce périple initié par la vue du cafard, périple si surnaturel qu'il en devient quasi non-narrable. Ce qui attire notre attention ici n'est pas tant le personnage, à peine décrit par des initiales sur une valise, mais bien cette voix impersonnelle qui émane de ce corps nu et destitué de sujet par l'expérience. La voix, quant à elle, transgresse l'acte narratif; elle se veut sans origine ni destinataire. Son vacillement dessine une trajectoire sensorielle et crée des espaces imaginaires lorsqu'elle s'intensifie. Dans l'espace de cette voix, deux mondes entrent en collision, celui des apparences et l'autre, chaotique, de la désorganisation, qui provient de la faille créée par l'expérience de l'entre-deux de ces mondes. G.H. ne s'y retrouve plus :

A isso quereria chamar desorganização, e teria a segurança de me aventurar, porque saberia depois para onde voltar: para a organização anterior. A isso prefiro chamar desorganização pois não quero me confirmar no que vivi - na confirmação de mim eu perderia o mundo como eu o tinha, e sei que não tenho capacidade para outro. Se eu me confirmar e me considerar verdadeira, estarei perdida porque não saberei onde engastar meu novo modo de ser - se eu for adiante nas minhas visões fragmentárias, o mundo inteiro terá que se transformar para eu caber nele¹⁵⁸. (PSGH, p. 9)

Cette juxtaposition de mondes antérieur et postérieur à la catastrophe alimente la tension nécessaire au déploiement d'une voix complexe qui questionne et remet en doute avec frénésie. Que s'est-il passé qui a pu causer une telle désorganisation? De quelle façon le monde s'est-il transformé? Écartelée et perdue, la voix s'éloigne d'un sujet qui puisse encore appartenir à l'un au l'autre des mondes, pour, en contrepartie, installer ses effets et ses rythmes. Incapable d'exprimer l'origine de la désorganisation, elle creusera son chemin à travers des silences et des questionnements. La catastrophe s'inscrit sous le sceau de la perte, perte de l'ancien monde bouleversé, et porte également la marque de l'ouverture, ouverture sur un vaste champ, libre de tout savoir.

¹⁵⁸ « Si j'arrivais à appeler tout cela désorganisation, j'aurais la sécurité nécessaire pour m'aventurer, parce que je saurais ensuite où revenir : à l'organisation antérieure. Et je préfère appeler tout cela désorganisation parce que je ne veux pas me reconnaître dans ce que j'ai vécu – cette reconnaissance entraînerait pour moi la perte du monde tel que je l'avais et je sais que je ne peux en habiter aucun autre. Si je me reconnais et me considère vraie, je serai perdue car je ne saurai pas où insérer ma nouvelle façon d'être – si je progresse dans mes visions fragmentaires, le monde entier devra se transformer pour que je puisse y prendre place. » (Notre traduction).

Estou desorganizada porque perdi o que não precisava? Nesta minha nova covardia - a covardia é o que de mais novo já me aconteceu, é a minha maior aventura, essa minha covardia é um campo tão amplo que só a grande coragem me leva a aceitá-la -, na minha nova covardia, que é como acordar de manhã na casa de um estrangeiro, não sei se terei coragem de simplesmente ir. É difícil perder-se¹⁵⁹. (PSGH, p. 10)

Ici, se perdre entre les vagues mouvementées du non-savoir signifie évoluer dans un terrain immense et inconnu, c'est faire la quête de l'écho d'une voix qui ne semble plus être la sienne, une voix « étrangère », spectrale. Le courage est ici synonyme de « lâcheté », car l'être touché par la catastrophe doit se replier et accepter simplement ce qui vient à lui. Évidemment la passivité et la perte de contrôle sont des caractéristiques que l'on associe à la lâcheté. Mais le véritable courage est celui de se perdre. Il reviendra maintenant à nous de tenter de suivre l'évolution de la perte de cette voix dans ce récit en progression lente dont les guides sont l'errance, l'obscurité et le doute. Nous évaluerons d'abord le cadre dans lequel une voix dite narrative doit normalement s'inscrire. Comment l'expérience-limite de la voix peut-elle être analysée à la faveur d'un cadre théorique et narratologique?

2.3 La voix en littérature, une crise moderne?

La notion de voix en littérature a donné lieu à de nombreuses élaborations théoriques. Chez Genette, par exemple, elle forme une instance plurielle qui participe, directement ou indirectement, à un récit. Genette opère des distinctions entre plusieurs points de vue de la parole qu'il nomme « focalisations ». Il questionne le rapport de distanciation entre le narrateur et l'histoire. Le narrateur se trouve-t-il à être inclus dans l'histoire

¹⁵⁹ « Je suis désorganisée parce que j'ai perdu ce dont je n'avais pas besoin? Dans cette lâcheté que je me découvre – la lâcheté est ce qui m'est arrivé de plus nouveau, c'est ma plus grande aventure, ma lâcheté est un espace si vaste que seul un grand courage me permet de l'accepter – dans ma lâcheté toute neuve qui est comme se réveiller le matin sous un toit étranger, je ne sais si je vais avoir le simple courage d'avancer. Il est si difficile de se perdre. » (LPSGH, p. 20).

Ici, la traduction « le simple courage d'avancer »// « a coragem de simplesmente ir » doit être corrigée par :

« je ne sais pas si j'aurai le courage de simplement avancer » (Notre traduction).

(homodiégétique), ou plutôt est-il extérieur à celui-ci (hétérodiégétique)? Existe-t-il une simultanéité entre ce qui est raconté et le temps réel de la narration? Impose-t-il une distance réflexive? S'agit-il d'un discours narrativisé, rapporté? Le récit, c'est-à-dire les marques d'énonciation d'un discours, prend-il plus de place que l'histoire, les événements? Pour Genette, ce qui permet de définir la focalisation de la voix narrative sont des éléments « dont le fonctionnement réel est simultanée, [...] [rattachés] pour l'essentiel, aux catégories du temps de la narration, du niveau narratif et de la « personne », c'est-à-dire des relations entre le narrateur - et éventuellement son ou ses narrataire(s) - à l'histoire qu'il raconte¹⁶⁰ ». De sorte que la voix, attribuée à un narrateur-sujet, met en perspective des événements - de près ou de loin. En plus d'être subjectivée, elle évolue dans l'espace et le temps qui sont ordonnés par une suite de péripéties qui composent le récit.

2.3.1 Derrière le sens premier

Cependant, dans *La passion selon G.H.*, la voix ne peut pas facilement être catégorisée. L'énonciation, puisqu'elle sort du domaine de la connaissance, n'est plus *représentative* de quelque chose ou de quelqu'un, objet ou sujet. À travers un processus de négation de l'autorité auctoriale, voire de la représentation, la voix semble s'auto-produire. Elle s'insère dans un système ouvert qui a comme origine « le langage lui-même, c'est-à-dire cela même qui sans cesse remet en cause toute origine¹⁶¹ ». L'absence d'origine produit une pluralité d'instances de la voix, semblable au mouvement infini de la signification. C'est cet espace mouvant de voix qui émeut Barthes, comme si ce qui était difficilement compréhensible était toutefois « posé au loin comme un mirage¹⁶² ». L'effet poétique d'un sens à venir projeté dans l'illusion d'une compréhension plus sensorielle que

¹⁶⁰ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 227.

¹⁶¹ Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1984, p. 67.

¹⁶² *Ibid.*, p. 101.

scientifique – ce « frisson du sens¹⁶³ » dont parle Barthes – décrit bien le texte de Lispector.

Comme le sens est difficilement saisissable, la théorie du signe comme Saussure l'envisageait dans sa linguistique – c'est-à-dire la division entre signifié (sens, concept) et signifiant (son, image acoustique) – s'avère inapte à saisir la profondeur et la spécificité du roman. En effet, le rapport conventionnel et arbitraire entre signifiant/signifié ne peut s'appliquer chez Lispector sans envisager ce que Barthes nomme « le bruissement de la langue¹⁶⁴ ». Pour lui, l'effet de la parole au sein de l'écriture dépasse la pure signification pour entrer dans le domaine complexe de l'être et du langage. S'il nous paraît nécessaire de conserver l'idée d'« horizon du sens¹⁶⁵ », en tant que point de fuite d'un perpétuel mouvement qui trace une courbe de signification et « pratique le recul infini du signifié¹⁶⁶ », au final, l'apparition du sens n'advient qu'en contrepartie de sa disparition subséquente, voire de son évaporation dans une nouvelle chaîne de significations. Dans cette poétique du multiple, il s'agit de progresser en direction d'un sens qui, soit se distordra, s'éloignera, soit se démultipliera davantage. Dans *Le grain de la voix*, qui rassemble plusieurs entrevues de Barthes, voix et langue naviguent ensemble dans la mer textuelle du corps de l'expérience. C'est pourquoi l'écoute de ce mouvement devient essentielle, ajoute Barthes : « [...] il nous faudra apprendre à écouter le texte de la voix, sa signifiance, tout ce qui, en elle, déborde la signification¹⁶⁷ ».

Barthes considère ainsi la lecture comme l'abandon aux « débordements sémantiques et symboliques ¹⁶⁸ » du texte. Jean Fisette remarque que le signe, pour Barthes, n'est que le

¹⁶³ *Ibid.*, p. 102.

¹⁶⁴ *Idem.*

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 101.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 74.

¹⁶⁷ Roland Barthes, *Le grain de la voix, Entretiens 1962-1980*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 175-176.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 180.

point de « départ »¹⁶⁹ d'un processus plus englobant que le philosophe et sémioticien Charles S. Peirce nomme « sémiose ». La sémiose, ou *semiosis*, est le « “mouvement d'avancée du signe vers le surgissement d'un nouveau signe”, ce mouvement étant théoriquement sans fin, d'où l'expression: *semiosis ad infinitum*, aussi “mouvement de formation du signe lui-même”¹⁷⁰ ». La sémiose célèbre alors le dynamisme de la signification. À vrai dire, la sémiose définit notre rapport au monde et au langage et « implique la coopération de *trois* sujets, tels qu'un signe, son objet et son interprétant¹⁷¹ », dans une relation triadique que Fisette reprend comme suit : le representamen (fondement du signe), l'objet (ou relation du signe à l'objet) et l'interprétant (pensée du signe). La sémiose représente donc l'évolution du signe à travers le temps et en regard des autres signes. Elle préconise la complexité sur plusieurs niveaux interprétatifs plutôt que de scinder un signe en deux faces (signifiant/signifié) et de circonscrire un sens unique. Car la sémiose est constituée de l'ensemble des transformations influençant le signe, lequel parcourt les multiples facettes de la toile du réel. Peirce voit dans le processus de la sémiose un enchaînement infini qui s'intercale entre détermination et référence, interprétation et signe : « *Anything which determines something else (its interpretant) to refer to an object to which itself refers (its object) in the same way, the interpretant becoming in turn a sign, and so on ad infinitum*¹⁷². »

Composée d'un espace infini d'interactions entre les signes, la *semiosis* unit l'esprit à la matière. Elle « désigne donc l'imprévisibilité du signe, son dynamisme et sa générativité¹⁷³ ». La logique de la multiplicité que Barthes mettait de l'avant dans l'espace ouvert du Texte, correspond, pour la sémiose, au principe de la « pluralité signifiante du

¹⁶⁹ Jean Fisette et Fernand Roy, « Un hjelmslévien en visite chez un peircéen », *Protée*, vol. 27, no 2, 1999, p. 123.

¹⁷⁰ Jean Fisette, « Sémiosis, Sémiosis », Rubrique du Dictionnaire international des termes littéraires (DITL) Univ. Harvard, Cambridge, Colloque du DITL, 2009, en ligne, <<http://www.jeanfisette.net/>>, dans *Travaux de sémiotique*, consulté le 2 juillet 2016.

¹⁷¹ Charles S. Peirce, *Écrits sur le signe*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 133.

¹⁷² Charles S. Peirce cité par Fisette dans Jean Fisette, « Sémiosis, Sémiose », *op.cit.*

¹⁷³ Jean Fisette, « Sémiosis, Sémiose », *op.cit.*

monde¹⁷⁴ ». Il ne faut pas oublier, nous rappelle Claudio Julio Rodríguez Higuera, que « la sémiotique ne se situe pas dans un cadre limité par des conditions purement individuelles des organismes¹⁷⁵ », mais qu'elle est un « processus actif » faisant coïncider les signes avec la vie, en concomitance avec une poétique de la perception. L'interprétant – l'effet de l'objet sur le sujet – a donc le pouvoir de concevoir un « nouveau representamen impulsé par la saisie du signe antérieur¹⁷⁶ ». Ainsi, l'attribution d'une signification aux éléments qui nous entourent est conditionnée par notre perception, qui est à son tour « infusée » dans un objet, selon un contexte particulier qui s'agence à un autre. Un certain mystère réside au cœur de ce système d'échange entre la perception et le milieu, un organisme et un autre.

Nous constatons que le langage, chez Lispector, relève d'une mouvance du vivant, entre le « bruissement » et le « bredouillement¹⁷⁷ » d'une parole limite dont le débordement de sens met en péril la signification. Il se trouve que bien souvent la parole énoncée cherche à exprimer autre chose que ce qu'elle prétend dire ou montrer, influencée par des forces souterraines. La « fonction de représentation » est décrite comme suit par Fisette :

C'est cette fonction qui fonde, en fait, la réflexion sémiotique: le signe étant ouverture à l'altérité, est voué à la représentation de «quelque chose d'autre». [...] Comme si l'objet représenté, pourtant à portée de l'esprit, était constamment reporté, à la façon d'une ombre qui accompagne notre marche et qui demeure toujours à distance. Pour ajouter à la difficulté, on rappellera qu'il y a dans cette ombre, à la fois dépendante et fuyante, quelque chose de la façon dont Peirce définissait le réel: ce vers quoi on tend sans jamais y arriver...¹⁷⁸

¹⁷⁴ Claudio Julio Rodríguez Higuera, « La frontière du signe : réflexions autour du mystère des origines de la sémiotique selon la biosémiotique de Tartu », *Cygne noir*, no 3, 2015, en ligne, <<http://www.revuecygnoir.org/numero/article/frontiere-du-signe-biosemiotique-tartu>>, consulté le 10 juin 2016, p. 8.

¹⁷⁵ *Idem*.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 5.

¹⁷⁷ Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*, *op.cit.*, p. 99-100.

¹⁷⁸ Jean Fisette, « L'incertitude de la représentation. Vecteur de la sémiotique de Peirce », 2010, en ligne, <<http://www.jeanfisette.net/publications/127incertitude-de-la-representationwp.pdf>>, consulté le 2 juillet 2016, p. 1.

Cette « ouverture à l'altérité » déporte les potentialités de la représentation vers un au-delà du langage. La voix, dans *La passion selon G.H.*, possède ce caractère spectral. Elle s'exprime, coincée dans cet écart constant entre la réalité et sa représentation dans le langage, écart qui ne peut être comblé que par la continuité de sa propre aventure. Celle-ci se poursuit au gré de ses « débordements » de sens, mais également de ses silences et de ses ellipses.

2.3.2 Un art du reste

Dans l'introduction de *Poétiques de la voix*, Dominique Rabaté parle de la littérature moderne comme d'un « art du reste¹⁷⁹ ». Il explique que la voix naît de son absence, de sa présence fuyante, voire des restes d'elle-même intraduisibles, comme si le vide renfermait tous les discours possibles et que la voix était un espace de « mélancolie [à] savoir que le reste est irréductible, que la traduction ne sera jamais entière¹⁸⁰ ». En fait, plutôt que de saisir des vérités apparentes, la voix se contente de « faire défaut ». Elle cherche à saisir une présence autour de l'absence. Elle se fait présence spectrale dans l'ombre et s'exprime en écho(s): « [...] parler, c'est être toujours débordé par le cadre subjectif qui était censé enclore ou comprendre cette parole [...] le texte me donne à lire le présent de ce qui n'a pas de présence; c'est le présent d'un impossible rapport à la présence¹⁸¹. » Rabaté nous fait remarquer que l'énonciation de l'écrivain moderne perd son cadre, qu'elle transborde. C'est que le mode d'énonciation parfois biographique (externe) passe à un mode autobiographique (interne) sans que l'insertion de ce changement de voix ne soit discernable. Cette voix, qui dépasse les cadres, inquiète. Elle rend confus le « pacte fictionnel », les délimitations entre intérieur et extérieur, profondeur et surface, personnage, auteur et lecteur réel et imaginaire.

¹⁷⁹ Dominique Rabaté, *Poétiques de la voix*, op.cit., p. 13.

¹⁸⁰ *Idem.*

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 75.

Le même théoricien de la littérature soulignait déjà, dans *La littérature de l'épuisement*, que la voix littéraire moderne se détache de plus en plus du sujet pour devenir, dans le texte, un objet énonciatif qui va au-delà de la fiction : « Se prenant pour objet, elle [la voix] scrute ses traces, elle conteste ses effets, se retourne sur et contre elle-même. Elle est objet et sujet, produit et production, présence et absence¹⁸². » La voix devient une dynamique d'écriture dans laquelle le sujet est dépossédé de lui-même. Selon Rabaté, les personnages du roman moderne ne sont plus construits par le dévoilement de leur histoire personnelle, leur physique, leur habillement, leur situation sociale, etc., car ils disparaissent, d'une certaine façon, derrière la voix qui les portent. Cette voix sans sujet semble se désincarner. Étrange, tenue dans l'ombre, elle est tour à tour qualifiée par Rabaté de blanche, fragmentée, sans origine, omniprésente, etc. Pour cette raison, « il faut donner aux masques de l'énonciateur une part toujours plus grande¹⁸³ », c'est-à-dire qu'il faut être attentif à cette voix mystérieuse qui prend toute la place sans révéler son véritable visage. Ou encore, selon Barthes, il s'agit de considérer que : « l'imaginaire est pris en charge par plusieurs masques (personae), échelonnés selon la profondeur de la scène (et cependant personne derrière)¹⁸⁴ ».

La voix moderne, sans visage, met donc l'acte d'expression au premier plan. Ainsi, il y aurait une « emprise absolue¹⁸⁵ » de la voix dans le récit, qui fait en sorte que le texte se rapproche de plus en plus de l'acte créateur qui l'a vu naître, et donc du processus du vivant. Lispector déroge à l'idée classique que l'homme se situe au centre du monde, et défend l'idée qu'il peut y avoir possession du sujet, dans un texte, par plusieurs centres de pensée et plusieurs voix. Rabaté le confirme : « Le texte n'a plus de centre: c'est depuis Blanchot une sorte de cliché de la critique moderne. Il faut en peser la signification et ne pas croire trop vite qu'on arrive au décentrement... Plus de centre, mais des centres, des

¹⁸² Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991, p. 8-9.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 9.

¹⁸⁴ Roland Barthes, « Le livre du Moi », p. 123-124 cité par Dominique Rabaté dans *Poétiques de la voix*, *op.cit.*, p. 53.

¹⁸⁵ Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, *op. cit.*, p.24.

foyers provisoires [...] ¹⁸⁶ ». La voix se trouve alors en processus d'« atomisation ¹⁸⁷ », c'est-à-dire qu'elle devient parcellaire et dispersée. Une forme de liberté hors du personnage-narrateur permet à la voix de faire migrer d'autres discours à l'intérieur d'elle-même. Est-ce que le sujet est « tramé » par une ou plusieurs voix ? Si la voix forme un amalgame de sens affirmés, niés ou disséminés, et si le centre d'écriture est décentré ou qu'il possède plusieurs « foyers » de pensées, qu'est-ce qui influence le discours et qui a autorité sur lui ? Ce qu'il y a de particulier dans cette voix multiple, nous dit Rabaté, est que sa forme est monologique, qu'elle incarne, malgré son dispersement, l'« unicité du sujet parlant ¹⁸⁸ ». Ainsi, pour envisager l'analyse de *La passion selon G.H.*, nous devons observer à la fois l'unicité de cette « voix de femme ¹⁸⁹ » de même que tout un espace de voix plurisensoriel qui réfléchit sur sa propre portée par un mouvement de projection d'effets multiples dans le texte. Nous verrons que la voix est avant tout médiatrice.

2.3.3 L'effet de transparence

Dans *La passion selon G.H.*, la voix s'adresse à l'autre comme si elle se parlait à elle-même. Elle opère un transfert direct d'âme à âme, en recherchant l'écoute d'autrui et son secours pour se le refuser aussitôt : « *Afinal consegui pelo menos articular um pensamento: "estou pedindo socorro". Ocorreu-me então que eu não tinha contra o que pedir socorro. Eu não tinha nada a pedir* ¹⁹⁰ » (PSGH, p. 73) Il se trouve, dans cette voix que l'on pourrait qualifier de « télépathique ¹⁹¹ », un désir de communiquer ce qui demeure pourtant incommunicable. Cette incommunicabilité suppose la présence et l'absence simultanées

¹⁸⁶ *Ibid*, p. 35.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 46.

¹⁸⁸ Dominique Rabaté, *Poétiques de la voix*, *op.cit.*, p. 71.

¹⁸⁹ Claire Varin, *Langues de feu : essais sur Clarice Lispector*, *op.cit.*, p. 158.

¹⁹⁰ « Finalement, j'ai quand même réussi à articuler au moins une pensée : « j'appelle au secours ». Alors j'ai réalisé que je n'avais pas de raison de demander du secours. Je n'avais rien à demander. » (LPSGH, p. 86).

¹⁹¹ Rappelons-nous, au chapitre premier, comment José Castello et Claire Varin remarquent que l'écriture de Lispector porte en elle une dimension télépathique. Un effet « magique » semble aussi fasciner le lecteur.

d'un autre. Cet « autre » du texte, cet interlocuteur encore plus flou que le « je », est d'abord représenté par une main qui tiendrait celle de la narratrice alors qu'elle s'aventure dans son propre récit, une main dénuée de corps à laquelle elle est symboliquement rattachée: « *Não estou à altura de imaginar uma pessoa inteira porque não sou uma pessoa inteira*¹⁹². » (PSGH, p. 16). Il s'agit d'un autre aussi fragmenté que le sujet lui-même. Ce rapport imaginaire avec une altérité symbolique est fait de « dialogues » à sens unique, comme si, dans cette adresse à l'autre, se cachait un monologue reflétant la voix angoissée du sujet :

- *Sei, é ruim segurar minha mão. É ruim ficar sem ar nessa mina desabada para onde eu te trouxe sem piedade por ti, mas por piedade por mim. Mas juro que te tirarei ainda vivo daqui - nem que eu minta, nem que eu minta o que meus olhos viram. Eu te salvarei deste terror onde, por enquanto, eu te preciso. Que piedade agora por ti, a quem me agarrei. Deste-me inocentemente a mão, e porque eu a segurava é que tive coragem de me afundar. Mas não procures entender-me, faze-me apenas companhia. Sei que tua mão me largaria, se soubesse*¹⁹³. (PSGH, p. 97-98)

En effet, l'autre en soi, imaginaire, ne répond pas. Il est pure invention, une présence habitant la voix et dont le rôle empathique participe au cheminement de l'écriture vers la compréhension. « *Nunca saberei entender mas há de haver quem entenda. E é em mim que tenho de criar esse alguém que entenderá*¹⁹⁴. » (PSGH, p. 44). Mais qui est cet autre qui comprendra?

¹⁹² « Je ne suis pas en mesure d'imaginer une personne entière parce que je ne suis pas une personne entière. » (LPSGH, p.27).

¹⁹³ « Je sais, c'est désagréable de tenir ma main. C'est désagréable de rester sans air dans cette mine effondrée où je t'ai entraîné sans égards pour toi, mais pas sans égard pour moi. Mais je jure que je t'en sortirai vivant – même si je dois mentir, même si je dois trahir ce que mes yeux ont vu. Je te sauverai de cette terreur où, pour l'instant, j'ai besoin de toi. Quelle pitié je ressens maintenant pour toi, toi à qui je me suis accrochée. Tu m'as tendu innocemment la main, et c'est parce que je la tenais que j'ai eu le courage de plonger. Mais je ne cherche pas à me comprendre, tiens-moi seulement compagnie. Je sais que ta main me lâcherait si tu savais. » (LPSGH, p. 113).

¹⁹⁴ « Jamais je ne saurai comprendre, mais il faut, il faut quelqu'un qui comprenne. Et c'est en moi que je dois créer ce quelqu'un qui comprendra. » (LPSGH, p.56).

Dorrit Cohn, dans *La transparence intérieure*, aborde l'idée qu'il se trouve, dans les figures de la mythologie grecque puis dans les contes de fées allemands, le fantasme de pouvoir lire dans l'âme des gens. La littérature a d'abord répondu à ce fantasme, on le sait, par la création d'un narrateur omniscient. Ce narrateur, qui connaît l'ensemble de l'histoire et voit tout de l'extérieur, peut ainsi fournir les détails sur un personnage en se focalisant sur lui. On qualifie aussi cette posture de « psychologie imaginaire¹⁹⁵ » inventée par le romancier afin de conférer une profondeur à ses personnages. Néanmoins, dans le cas de Lispector, l'expérience du personnage, plutôt que d'être construite par une narration omnisciente conforme au modèle réaliste, relève d'une forme de méditation vocale. Nous avons, en effet, directement accès au flux des pensées et des sensations d'une narratrice-personnage qui raconte son histoire à partir de l'intérieur (ou ce qui ne paraît plus être une autorité extérieure). Dorrit Cohn affirme que « l'un des inconvénients de l'approche linguistique est cette tendance qu'elle manifeste à laisser de côté tout ce qui dans l'univers de la vie intérieure n'est pas verbalisé, ainsi que tout le problème de la relation entre pensée et discours¹⁹⁶ ». Ce qui n'est pas verbalisé, ou maîtrisé par le langage, est pourtant ce qui donne toute sa consistance à la voix lispectorienne. La lucidité du narrateur omniscient est ici remplacée par la pénombre d'une pensée confuse.

2.3.3.1 Flux de conscience et monologue intérieur

La voix du texte évolue en effet dans un évidement graduel de la psychologie du personnage: « *Além do mais a "psicologia" nunca me interessou, O olhar psicológico me impacientava e me impacienta, é um instrumento que só transpassa*¹⁹⁷. » (PSGH, p. 24). Puisqu'on ne parle pas ici d'épaisseur psychologique du personnage, qu'est-ce qui permet au lecteur d'accéder aussi facilement et profondément à celui-ci? Comment la voix

¹⁹⁵ Ortega y Grasset cité par Dorrit Cohn dans *La transparence intérieure : Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1981, p. 18.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 25.

¹⁹⁷ « Passé cela, la « psychologie » ne m'a jamais intéressée. La psychologie m'agaçait, elle m'agace, c'est un instrument qui se contente de transpercer. » (LPSGH, p. 34).

lispectorienne transmet-elle, par une transparence inédite, un monde intérieur pourtant obscur et empreint de confusion? L'opacité de la voix ne s'oppose pas à la transmission directe de ses effets. Au contraire, c'est bien parce que la pensée, chaotique et obscure, provient des tréfonds de l'être que nous lui imaginons une correspondance rêvée avec un autre empathique. Ainsi, la voix est à la fois une modalité de la confession – un appel à un autre – et un monologue autonome pur. Cohn affirme qu'« un *genre* narratif constitué entièrement par la confession silencieuse qu'un être de fiction se fait à lui-même [...] dépourvu de toute médiation, apparemment spontané, constitue une forme de discours autonome [...] ¹⁹⁸ ».

Pouvons-nous rapprocher ce « discours autonome » du « *stream of consciousness* »? Cette technique d'associations libres d'abord observée dans l'analyse des rêves devient ensuite, dans la littérature moderne, une technique d'écriture. Des écrivains comme Virginia Woolf et James Joyce, entre autres, l'ont utilisée pour bâtir leur monde imaginaire. Il s'agit de faire fi de la psychologie du personnage et de l'histoire en tant que suite d'évènements pour offrir au lecteur un accès immédiat à des pensées qui apparaissent de manière désordonnée. L'auteur américain Robert Humphrey résumait: « *In brief, the writer commits himself to dealing faithfully with what he conceives to be the chaos and accident of consciousness unpatterned, undisciplined, and unclear*¹⁹⁹ ». Le fait d'entrer littéralement dans le flux de pensées d'un personnage répond à ce fantasme de transparence, bien que ce monde invisible soit « indiscipliné et confus ». Dominique Rabaté, quant à lui, rapproche le flux de conscience du monologue intérieur, qu'il décrit comme un

flux verbal [est] capté par une instance qui ne se signale pas, qui se fait transparente, se contentant d'agencer les discours de plusieurs voix qui donnent généralement par leur prénom l'identité du locuteur. [...] L'effet du monologue intérieur est d'immerger brutalement le lecteur dans un discours aux repères plus ou moins nets²⁰⁰.

¹⁹⁸ Dorrit Cohn, *op. cit.*, p. 30-31.

¹⁹⁹ Robert Humphrey, *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Berkeley, University of California Press, 1954, p. 85.

²⁰⁰ Dominique Rabaté, « Lire les effets de voix », *Sillages critiques*, 2000, en ligne, <<http://sillagescritiques.revues.org/3139>>, consulté le 18 août 2016, p. 13.

Plusieurs niveaux de « netteté » peuvent effectivement être en jeu dans un monologue intérieur. L'auto-récit, par exemple, puisqu'il suppose la rétrospective d'événements passés, demeure limité par la mémoire du narrateur. La notion de « repères » est ici importante. Celui qui raconte son propre récit passé a une distance plus ou moins grande par rapport à des « états de consciences antérieurs²⁰¹ ». Il faut dire qu'il se joue une confrontation entre une mémoire sensible des événements et une autre pensée, volontairement intellectuelle, qui crée des failles dans le récit introspectif à mesure qu'il s'enchaîne. Cohn catégorise cette opposition entre intellectualisation et sensation en distanciant le « moi narrateur » du « moi de l'action ». La mémoire, dans certains cas, peut être brouillée ou affectée par l'oubli. Cohn nous fait alors remarquer que le narrateur, au cœur de ce qui est vécu comme de ce qui est raconté, est objet et sujet de son récit. En ce sens, il est, en quelque sorte, « prisonnier » du moi de l'action dans son souvenir, difficilement dissociable malgré le décalage du temps.

2.3.3.2 Entre le moi narrateur et le moi de l'action

Dans le roman traditionnel, le « moi narrateur », souverain, cherche à disséquer les choses du monde à travers un processus de cause à effet. Dans *La passion*, la narratrice est toutefois bien vite confrontée à l'échec de cette souveraineté. En fait, nous remarquons qu'une illusion du moi de l'action (passé) tente d'être dissipée par le moi de la narration (actuel). Pour ce faire, le moi actuel cherche d'abord à circonscrire une temporalité et une réalité physique précises :

Mas quero ao menos me lembrar: que estava eu fazendo? Eram quase dez horas da manhã, e há muito tempo meu apartamento não me pertencia tanto. No dia anterior a empregada se despedira.[...] Eu me atardava à mesa do café, fazendo bolinhas de miolo de pão - era isso? Preciso

²⁰¹ Dorrit Cohn, *op.cit.*, p. 168.

*saber, preciso saber o que eu era! Eu era isto: eu fazia distraidamente bolinhas redondas com miolo de pão [...]*²⁰² (PSGH, p. 23)

La narratrice tente ici de se rappeler des faits banals pour circonscrire de façon rationnelle le "moi de l'action" dans un contexte. Se rappeler l'acte de faire des « boulettes de pain », à un temps précis – 10 heures du matin – n'aide pourtant pas la narratrice à se rappeler « ce qu'elle était ». La description physique du lieu et de l'action est suivie d'un effort d'explication psychologique et sociale du personnage. Le ton du récit est alors semi-blasé, semi-consterné. Ces détails factuels ne semblent pas suffire à raconter ou à comprendre l'expérience vécue par le personnage mais à distraire la voix qui raconte avec des détails anodins. Plus les détails s'accumulent, plus ils semblent inutiles : le statut social, le travail, la réputation, les amours, le physique. Tout est raconté avec froideur et distance. Nous constatons ici que la chronologie rationnelle des événements et la description du personnage sont vaines. « G.H., gravées dans le cuir de mes valises » (LPSGH, p.34), deux initiales pour définir une personne sans nom. Nous nous rendons peu à peu compte que ces informations n'élucident rien et ne nous conduisent que vers un traquenard. La vérité du récit se trouve hors des faits : « *G.H. vivera muito, quero dizer, vivera muitos fatos. Quem sabe eu tive de algum modo pressa de viver logo tudo o que eu tivesse a viver para que me sobrasse tempo de ... de viver sem fatos? de viver*²⁰³. » (PSGH, p. 24)

La narration se retranche en elle-même, aux prises avec la tragédie d'une vie maintenant « sans faits » qui s'exprime, on ne sait comment, dans le silence d'un regard sur

²⁰² « Mais je veux au moins me souvenir; qu'étais-je en train de faire? Il était près de dix heures du matin, et depuis bien longtemps je ne m'étais sentie à ce point chez moi dans l'appartement. La veille, la bonne était partie. [...] Je m'attardais à table, après le petit déjeuner, en faisant des boulettes de pain – est-ce cela? Il faut que je sache, il faut que je sache ce que j'étais! J'étais ceci : je faisais distraitemment des boulettes bien rondes avec la mie de mon pain [...] » (LPSGH, p. 33).

²⁰³ « La G.H. avait beaucoup vécu, je veux dire : avait vécu un grand nombre d'événements. Qui sait si je n'ai pas été en quelque sorte impatiente de vivre ce que j'avais à vivre afin qu'il me reste du temps pour... pour vivre sans que plus rien ne m'arrive? pour vivre. » (LPSGH, p. 34-35) « Pour vivre sans que plus rien ne m'arrive » devrait être traduit plus fidèlement par « pour vivre sans faits ».

une photographie²⁰⁴. Après l'expérience-limite encore non nommée dans le récit, la vie quotidienne du personnage ne semble plus avoir de consistance. Mais de quoi est composé le récit d'une vie sans événements, dans laquelle rien n'arrive plus, outre le processus de la vie elle-même? De fait, la suite logique du temps narratif se déplace vers un temps immémorial. La voix, détachée du personnage et du quotidien habituel, accède graduellement à des états quasi surréalistes, où la temporalité se met à fondre, à se comprimer ou à s'étendre, et où les lieux se métamorphosent : l'appartement deviendra montagne, la chambre minaret, la ville désert, etc. Ce « désordre de la vie²⁰⁵ » (LPSGH, p. 38) vers lequel la voix se dirige indique que la souveraineté est autre, qu'elle ne peut plus être attribuée au sujet-narrateur. Toutes les images du moi, d'avant comme d'après, ne peuvent pas se raccorder. En ce sens, le sujet se perd, s'étirole et se désorganise dans le flot de la pensée. Le paradoxe du récit, comme l'explique Cohn, est que « la verbalisation actuelle ne peut jamais retrouver la réalité non-verbale de l'expérience passée²⁰⁶ ».

Si la réalité de l'expérience ne peut être verbalisée, d'où vient l'impression fulgurante de réel? Dans l'écriture de *Lispector*, le récit ne permet pas de comprendre par l'intelligence. Il nous fait entrer dans le ressenti et la partie sombre des événements comme s'il tentait de nous faire revivre l'expérience plutôt que de nous la raconter avec distance. Il y a une obsession, au centre de l'écriture, à se débarrasser du sujet pensant – passif et impuissant devant l'expérience-limite qui le déstabilise – afin que la voix s'unisse à l'expérience sensible. La narratrice qui doute d'elle-même fait l'effort de s'abandonner aux pensées qui lui viennent naturellement, avec le « courage de ne pas composer, de ne pas organiser » (LPSGH, p. 25) :

[...]já que fatalmente sucumbirei à necessidade de forma que vem de meu pavor de ficar delimitada - então que pelo menos eu tenha a coragem de

²⁰⁴ « [...] sur ma photo je voyais *Le Mystère!* Furtivement, la surprise m'envahissait. Je sais seulement aujourd'hui que c'était de la surprise qui m'envahissait : c'est que dans les yeux souriants il y avait un silence comme je n'en ai vu que dans les lacs et comme je n'en ai entendu que dans le silence même » (LPSGH, p.34).

²⁰⁵ En portugais: « *desordem de viver* », c'est-à-dire le « désordre qu'est vivre ». (PSGH, p. 27).

²⁰⁶ Dorrit Cohn, *op.cit.*, p. 176.

*deixar que essa forma se forme sozinha como uma crosta que por si mesma endurece, a nebulosa de fogo que se esfria em terra. E que eu tenha a grande coragem de resistir à tentação de inventar uma forma*²⁰⁷.
(PSGH, p. 13)

Le roman, en réalité, tend vers l'informe. Il est le récit d'une rétrospection inversée dans laquelle le narrateur, plutôt que d'amener une réponse au moi de l'action, ou une prise de conscience claire, est entraîné avec lui dans la même désorganisation, cette fois-ci dans le discours. En se laissant aller au hasard de réflexions ambivalentes, le moi-narrateur se rapproche de l'action. Dorrit Cohn affirme :

Le narrateur s'identifie momentanément avec son moi de jadis, renonçant à l'avantage que lui donne la distanciation temporelle et à ses privilèges dans l'ordre de la connaissance, pour retrouver les perplexités et les hésitations qui étaient les siennes dans le feu de l'action²⁰⁸.

La posture du narrateur se fonde donc à celle du personnage dans l'action par le biais de son incertitude à raconter. N'arrivant pas à dire, il revit, pareillement et différemment du moi actif. Dans l'espoir de se débarrasser de ce moi passé, le moi qui raconte revit, à défaut de l'évènement en soi, ce que celui-ci a généré en lui. Et c'est par les mouvements de la voix que l'action est reproduite. « Le parti pris de consonance dans la représentation d'une vie intérieure qui se situe dans le passé suppose que la voix du narrateur se fasse spontanément discrète²⁰⁹. » On a alors l'impression que la narratrice, « discrète », donne un accès direct à la voix. Mais la voix de qui? Comme le personnage se refuse à la psychologie et que la narration est confuse et défaillante, la voix s'érige également sur ce vide des deux pôles narratifs, faisant ressentir son vrombissement tragique tout comme le silence envahissant vers lequel elle se dirige. « Mais lorsque la parole et l'acte se superposent, et que de plus cette parole n'est ni prononcée ni écrite, peut-on encore parler

²⁰⁷ « [...] puisque fatalement je finirai par succomber à ce besoin d'une forme qui est lié à ma terreur de n'avoir pas de limites – qu'au moins j'aie le courage de laisser cette forme se former toute seule ainsi qu'une croûte durcit d'elle-même et que la nébuleuse du feu en se refroidissant devient terre. Qu'au moins j'ai l'immense courage de résister à la tentation d'inventer une forme. » (LPSGH, p. 23).

²⁰⁸ Dorrit Cohn, *op.cit.*, p. 192.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 197.

de récit?²¹⁰ », demande Cohn. Mais si l'on ne peut pas parler de récit et puisque l'on ne peut revivre le vécu, qu'expérimentons-nous en lisant *La passion selon G.H.*? L'apparente perte de contrôle de la voix face à l'acte de narrer le vécu passé nous fait basculer dans un lieu hors narration. Ce n'est néanmoins ni le lieu du vécu, ni celui du récit. Où nous trouvons-nous alors, nous qui lisons cette œuvre et nous sentons comme transportés ailleurs, dans/hors le récit? Il nous semble qu'une double métamorphose advient dans l'impossibilité de la voix de narrer l'expérience. La voix sans sujet, troublée et sans guide, ne possède pas d'autorité claire, et c'est l'expérience en soi qui prend force d'autorité. L'assemblage de ces deux expériences, celle, impossible, du vécu, et celle, rendue possible, de la voix, se fondent l'une dans l'autre dans une fusion qui ne se résume qu'en un mot : la VIE.

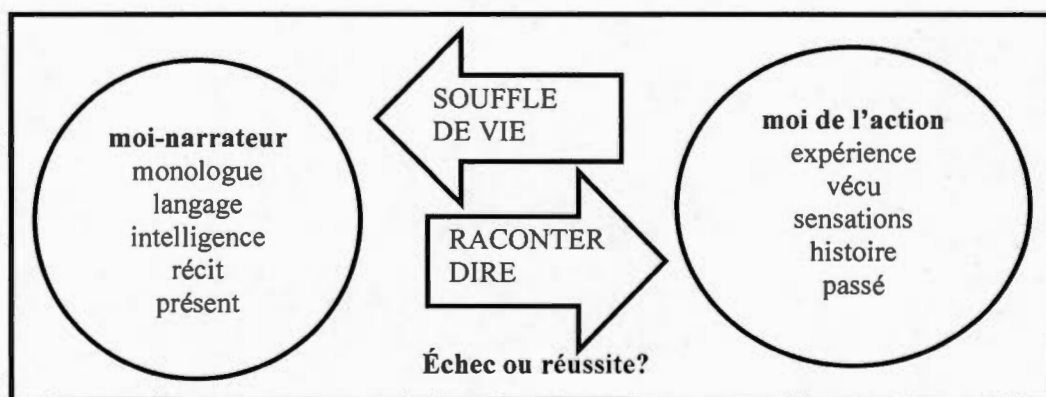


Figure 2.1 Schéma de la voix

Le schéma qui précède montre le processus de la narration. Le moi-narrateur tente de faire revivre le moi de l'action en le racontant, alors que le moi de l'action inocule le souffle de la parole au moi-narrateur. Néanmoins, les deux instances en tension se retrouvent dans l'échec. C'est pourtant sous la condition de cet échec à revivre le passé et à l'exprimer en mots qu'apparaît l'exploit de la voix. Pour appréhender le vécu et le récit

²¹⁰ *Ibid.*, p. 198-199.

ensemble, nous devons entrer dans une logique de la complexité qui s'opère à un autre niveau, celui d'une « tragédie de la pensée », pour reprendre les termes d'Edgar Morin, « condamnée à affronter des contradictions sans jamais pouvoir les liquider²¹¹ ». Or, précise Morin,

ce même sentiment tragique va de pair avec la recherche d'un méta-niveau où l'on puisse "dépasser" la contradiction sans la nier. Mais le méta-niveau n'est pas celui de la synthèse accomplie; le méta-niveau comporte, lui aussi, sa brèche, ses incertitudes et ses problèmes. Nous sommes emportés dans l'aventure indéfinie ou infinie de la connaissance²¹².

C'est en échouant d'avance à sa tâche de remémoration que la voix réussit, dans *La passion*, à recréer une expérience littéraire et vitale. En accord avec Cohn, nous constatons qu'il y a un « désir nostalgique d'une fusion magique de l'expérience passée [...] et du récit présent²¹³ » dans ses effets divers de dissonance et de consonance, de rapprochement et d'éloignement entre le dire et le vécu, le présent et le passé. La fusion nous emporte ici vers l'indéfinissable.

2.4 Stratégies énonciatives : mouvements de la recherche

Au sein de cette énonciation ambiguë, entre la présence d'une voix et l'absence de sujet, un ensemble de processus s'insèrent dans une dynamique du discours selon des agencements variés. Dominique Rabaté les nomme « stratégies énonciatives mobiles » ou « stratégies figurales²¹⁴ ». Comme la narration est ici envahie par l'émoi d'une voix impersonnelle dont l'âme se lie à la grandeur de l'univers, nous nous devons d'envisager l'intelligence du récit à partir d'une nouvelle vision du monde. L'« intelligence » en question se trouve dans l'acceptation du non-savoir en tant que mode unique

²¹¹ Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe*, op.cit., p. 128.

²¹² *Ibid.*, p. 128-129.

²¹³ Dorrit Cohn, op.cit., p. 184.

²¹⁴ Dominique Rabaté, *Poétiques de la voix*, op.cit., p. 8-9.

d'appréhension du réel. Nous nommerons les « stratégies » de la voix, dans le cadre de notre analyse, « mouvements de la recherche ». Nous verrons, dans les pages qui suivent, de quelles façons la voix de *La passion selon G.H* fuit la signification et s'inspire de la prolifération d'images et de pensées disparates et troubles, mue simultanément par le désir et l'horreur de transmettre l'effet d'immédiateté de l'expérience.

2.4.1 Spirale, origine(s) et déportation(s)

La voix de l'expérience apparaît quand la construction langagière signifiant/signifié faillit, quand la subjectivité et l'objectivité sont remplacées par un parcours de voix qui questionne plutôt qu'il n'affirme. La voix qui s'éloigne de l'assertion s'enquiert plutôt d'une tonalité, d'une forme, d'un rythme, se construisant elle-même une « per-sona ». Dans *Voix fantômes, La littérature à portée d'oreille*²¹⁵, Christiaan L. Hart Nibbrig aborde le concept de clandestinité de la voix. Selon lui, il importe d'observer, dans la littérature contemporaine, la mélodie et l'intonation d'une voix qui se situe bien souvent dans un entre-deux, « à la fois partout et nulle part²¹⁶ ». Il s'agit de définir sa « tonalité fondamentale », son « éternelle errance » et sa « composition narrative²¹⁷ » particulières. Cet espace ombragé et mystérieux confère en effet une apparence fantomatique à une voix médiane qui circule dans le texte en prenant des accents. Le sujet qui devient voix est nécessairement métamorphique et abyssal. La voix énonce des phrases récurrentes, « revenantes » :

Ces voix fantômes qui ne se laissent pas ramener à une source unique, à une source vivante bien déterminée, de chair et d'os, une lecture silencieuse à l'écoute des voix en perçoit les ramifications polyphoniques, détachées de tronc central d'une voix auctorale à même de les rappeler à elle, une fois lâchées²¹⁸.

²¹⁵ Christiaan L. Hart Nibbrig, *Voix fantômes, La littérature à portée d'oreille*, Paris, Van Dieren Éditeur, coll. « Par ailleurs », traduit par Carla Hendricks, Arno Renken, 2008.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 9.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 13.

²¹⁸ *Ibid.*, p.112.

Dès le début du roman, la voix apparaît comme cherchant quelque chose. Elle répète incessamment qu'elle tente de comprendre ce qui lui est arrivé sans toutefois nommer l'évènement en question. Elle ne parvient qu'à s'enfoncer davantage dans cette incompréhension, emportant le lecteur avec elle. Elle se "déporte" ailleurs. Le désarroi qui l'habite face à la constatation, à la fois d'une désorientation et d'une impossibilité de se réorienter, mène à un itinéraire énonciatif circulaire. Les premières pages du roman constituent ainsi une explosion de phrases désemparées qui partent dans tous les sens, réitérant la présence grandissante d'une angoisse face à une nouvelle liberté d'être: G.H, ne sait pas où ni comment« insérer [sa] nouvelle façon d'être » (LPSGH, p.19). Ainsi, la porte de sortie de cet état catastrophé devient également une porte d'entrée :

Não. Sei que ainda não estou sentindo livremente, que de novo penso porque tenho por objetivo achar – e que por segurança chamarei de achar o momento em que encontrar um meio de saída. Por que não tenho coragem de apenas achar um meio de entrada? Oh, sei que entrei, sim. Mas assustei-me porque não sei para onde dá essa entrada. E nunca antes eu me havia deixado levar, a menos que soubesse para o quê²¹⁹.
(PSGH, p. 10)

Rappelons que l'expérience crée ce détachement du sujet savant d'un point central vers la multiplicité des possibles, menant à une trajectoire ramifiée, voire à sa propre perte. La « source unique » du langage disparaît et l'intentionnalité ou l'auctorialité devient rythme de voix qui se laisse porter vers l'inconnu. Ainsi, la voix initie une pensée oscillant entre la quête et la découverte; elle hésite entre organiser le discours et le laisser se (dé)construire à la mesure d'une désillusion : « Mais désillusion de quoi? [...] Peut-être la désillusion vient-elle de ne plus appartenir à un système. » (LPSGH, p. 21). Cette désinsertion du système permet à la voix d'être plus libre et tumultueuse, et donc moins statique et organisée, et de se laisser « guider par tout ce qui va désormais se produire [...] et courir le risque sacré du hasard. » (LPSGH, p. 21).

²¹⁹ « Non, je sais que je ne suis pas encore libre de mes impressions, je sais que je recommence à réfléchir parce que mon but c'est de trouver – et que par sécurité j'appellerai trouver le moment où je rencontrerai une porte de sortie. Pourquoi n'ai-je pas le courage de trouver au moins une porte d'entrée. Je sais bien que je suis entrée, oh, je le sais. Mais je ne sais pas sur quoi donne cette entrée, voilà ce qui m'affole. Et jamais auparavant je ne m'étais laissée entraîner à moins que je sache vers quoi » (LPSGH, p. 20-21).

Le rythme, selon Meschonnic, est initié par une coupure face à une instance supérieure signifiante. Il introduit une « chaîne de réénonciations²²⁰ ». La représentation du langage discontinue et divisée entre signifiant/signifié, dedans/dehors, se trouve modifiée et le rythme lui permet d'entrer dans le continuum de l'expérience.

Le rythme, organisation des marques dans le discours, est l'organisation du sens, mais aussi de la force, dans le discours. Une force inséparable de sa syntagmatique et de sa paradigmatic. En quoi il fait la contestation de ce que Saussure appelait les « subdivisions traditionnelles », lexique, morphologie, syntaxe – catégories de la langue, non du discours. Le rythme n'est plus une forme à côté du sens²²¹.

Cette articulation entre sens et rythme nous permet d'entrer dans ce que Meschonnic appelle le domaine de la signifiante. Elle implique une « sémantique du continu²²² », c'est-à-dire que nous devons envisager, au sein du langage, plusieurs dispositifs producteurs de sens « entre le corps et la langue, entre une langue et une littérature, entre une langue et une pensée²²³ », à l'instar de ce que Peirce entend par la sémiologie. Qui plus est, le rythme, selon Meschonnic est vu comme un « retour, à intervalles sensiblement égaux, d'un repère constant²²⁴ ». Le repère, dans *La passion selon G.H.*, est cette rencontre révélatrice avec le cafard qui cause la perte de repères subséquente. Il s'agit d'un « repère bouleversant²²⁵ ». L'impossibilité de revenir à ce point de départ qui est également point de repère, et le fait que la voix tente constamment d'y revenir malgré tout, sont exactement ce qui crée la « force » du discours. Le texte issu du non-savoir est ainsi considéré comme :

Un tissu cohérent quoique ouvert à l'infini grâce à la négation qui ne se contente pas de refuser mais reconduit toujours le sens en un mouvement spiralé [...] le non-savoir

²²⁰ Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, Lagrasse, Verdier poche, 1982, p. 87.

²²¹ Gérard Dessons et Henri Meschonnic, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998, p. 75.

²²² *Ibid*, p. 38.

²²³ *Idem*.

²²⁴ Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, *op.cit.*, p.168.

²²⁵ Muriel Pic, Barbara Selmecci Castioni et Jean-Pierre van Elslande, « Introduction », *La pensée sans abri : Non-savoir et littérature*, *op.cit.*, p. 19.

fonctionne à la manière d'un repère bouleversant appelant inlassablement l'interprétation²²⁶.

Dès le début du texte, la voix tente de recoller les morceaux du casse-tête de l'évènement afin qu'il entre dans le domaine d'une signification logique et rationnelle. N'y arrivant pas, elle se trouve confrontée au retour inévitable d'une tentative d'interprétation. Plutôt qu'un disque rayé qui reviendrait toujours en arrière – au point juste avant la cassure – la voix émerge après la rayure, sans toutefois revenir à l'harmonie antérieure à laquelle nous, lecteurs, n'avons pas accès. La musique qui joue, à teneur expérimentale, est une nouvelle composition qui vise à rescénariser l'évènement, même si elle est réalisée au prix d'une douleur. Il s'agit alors d'aborder cette voix par le biais de son rythme, puisque l'intelligibilité de son contenu ne s'appréhende que par la fuite des signes que le rythme emporte. Le rythme refuse l'unité et tend vers la pluralité. Faisant écho aux « voix fantômes » de Christiaan L. Hart Nibbrig, il permet à la voix d'être à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de son centre. L'originalité de la théorie de Meschonnic réside dans le fait qu'elle confère du sens au texte en analysant son rythme plutôt que son discours. La théorie du rythme prend en défaut la métaphysique du signe. Celle-ci opère par l'effacement de l'observateur-sujet, confondu avec la vérité de l'observé, de l'objet, comme si les conditions de l'observation n'étaient pas inséparablement subjectives-objectives²²⁷.

Cette idée s'inscrit en ligne droite dans la pensée de Georges Bataille sur la fusion momentanée entre sujet et objet lors de l'expérience, ou encore avec le processus d'écriture de Lispector qui joue sur les frontières objet-sujet, forme-contenu. Ainsi, nous abordons l'expérience de la voix et de ses modulations à partir de son rythme narratif et de son « interaction avec le sens²²⁸ », à défaut de « faire du sens ».

Les aléas du sens et du non-sens ponctuent le texte : « *Não compreendo o que vi. E nem mesmo sei se vi, já que meus olhos terminaram não se diferenciando da coisa vista.*

²²⁶ *Idem.*

²²⁷ Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, op.cit., p. 78-79.

²²⁸ *Ibid*, p. 82.

[...] *Eu vi. Sei que vi porque não dei ao que vi o meu sentido. Sei que vi – porque não entendo. Sei que vi – porque para nada serve o que vi*²²⁹. » (PSGH, p.14-15) Cette vision de l'inexplicable est abordée par Georges Bataille lorsque celui-ci parle de l'expérience intérieure :

[...] *je vois* ce que le savoir cachait jusque-là, mais si je vois *je sais*. En effet, je sais, mais ce que j'ai su, le non-savoir le dénude encore. Si le non-sens est le sens, le sens qu'est le non-sens se perd, redevient non-sens (sans arrêt possible)²³⁰.

Dans ce passage, Bataille suppose que le dévoilement du sens est infini, suivant ce continuum qui semble éclairer un sens lointain mais à jamais obscur. Le noyau, terme employé à douze reprises dans le texte de *Lispector*, est le lieu vers lequel la voix est attirée dans une sorte de rituel entourant le cafard. Il y a chez Clarice une quête des origines perdues. Cette quête débute justement au point central, mouvant et vertigineux; sous la forme d'une origine inconnue qui se perd rapidement dans le tourbillon du récit mais sans laquelle le mouvement n'existerait pas. « Deux minutes après ma naissance j'avais déjà perdu mes origines » (LPSGH, p. 38). G.H., consterné par cette sensation que lui a laissée l'affrontement avec le cafard doit maintenant se rappeler, « donner une forme au néant » (LPSGH, p. 23) ressenti après l'expérience. Quelle devrait être la forme employée pour tracer les contours de l'informe?

Il nous semble révélateur d'arrimer le concept meschonicien de rythme à celui du continuum du sens/non-sens de Bataille afin de proposer le mouvement de la spirale en tant que mouvement-clé de la recherche (vouée à l'échec) du noyau originaire. De fait, le rythme se crée autour de l'évènement-catastrophe qui est vu comme le centre d'une spirale ou d'un vortex. La spirale est la forme qui définit le mieux les fluctuations d'une parole qui pivote sans cesse sur elle-même tout en avançant, portée néanmoins par l'impossibilité de

²²⁹ « Je ne comprends pas ce que j'ai vu. Et je ne sais même pas si j'ai vu puisque mes yeux ont fini par ne plus se distinguer de la chose vue. [...] J'ai vu, je sais que j'ai vu, parce que je n'ai pas pu donner un sens personnel à ce que j'ai vu, je sais que j'ai vu parce que je ne comprends pas. Je sais que j'ai vu parce que ce que j'ai vu ne me sert à rien. » (LPSGH, p. 24-26).

²³⁰ Georges Bataille, *op.cit.*, p. 66.

dire. La voix éruptive progresse difficilement, en cercles. Elle part du noyau de l'expérience et tourne doucement en spirales autour de celui-ci dans une tentative de se remémorer l'horreur vécue. Lorsque l'on tente de regarder une spirale, on s'y sent absorbé, bien que son centre semble lointain et invisible. La voix, comme hypnotisée, sillonne les échos et les parois de l'inatteignable présent au centre de la spirale. Ce centre obsessionnel dont la voix tente de se rapprocher et de s'éloigner à la fois est abyssal; il évoque une plongée dans le vide :

Foi assim que fui dando os primeiros passos no nada. Meus primeiros passos hesitantes em direção à vida, e abandonando a minha vida. O pé pisou no ar, e entrei no paraíso ou no inferno: no núcleo. (PSGH, p. 80.)

Quero o tempo presente que não tem promessa, que é, que está sendo. Este é o núcleo do que eu quero e temo. Este é o núcleo que eu jamais quis²³¹. (PSGH, p. 87.)

Face à l'expérience du non-savoir, la voix prend un rythme qui impose naturellement des effets, un rythme qui permet de se rapprocher et de polir le noyau ou le centre. Ce rythme est ponctué d'égarements et de questionnements, au vu d'un éventuel retour qui ne peut advenir que de façon détournée, par le biais de ses inflexions en autant de cercles concentriques. Ces cercles défilent les uns après les autres telles des ondes oscillantes créées par le choc d'un caillou au centre d'une eau calme (encyclies). La circularité dont il est question ici n'est pas complète, car le début auquel on revient est éternellement même et autre à la fois. En effet, les réflexions apportées semblent toujours ramener à une pensée de l'inconnu (retour au point neutre), et enchainent vers un nouveau questionnement.

L'indécidabilité de ce point central et son déplacement perpétuel font en sorte que le mouvement de la recherche se déplie dans tous les sens pour créer d'autres formes spirales. Ainsi, la première phrase de chaque partie du livre reprend toujours la phrase

²³¹ « C'est ainsi que j'ai fait mes premiers pas dans le néant. Mes premiers pas hésitants vers la vie, qui m'éloignaient de ma propre vie. Mon pied s'est posé sur l'air, et je suis entrée au paradis ou en enfer : dans le noyau » (LPSGH, p. 93).

« Je veux le temps présent qui est sans promesse, qui est, qui est en train d'être. C'est là le noyau de ce que je veux et de ce que je crains. C'est le noyau que je n'ai jamais voulu. » (LPSGH, p. 100).

précédente pour repartir sur une autre idée. Cette stratégie énonciative, tout en conférant un certain rythme au texte, dévoile une pensée qui revient sans cesse sur elle-même ce qui renforce la tension narrative.

*Eu antes vivia de um mundo humanizado, mas o puramente vivo
derrubou a moralidade que eu tinha? É que um mundo todo vivo tem a
força de um Inferno. (fin de la partie)
(début de l'autre partie)
É que um mundo todo vivo tem a força de um Inferno. Ontem de manhã
quando saí da sala para o quarto da empregada – nada me fazia supor
que eu estava a um passo da descoberta de um império²³². (PSGH, p. 21-
22.) (Le changement de police est le nôtre)*

De fait, d'un passage à l'autre, le contexte dans lequel la phrase est insérée diffère, comme si c'était le début d'une nouvelle histoire. Affonso Romano de Sant'Anna compare ce procédé d'emboîtement des phrases aux mille et une nuits de Schéhérazade²³³. On pourrait également rapprocher la répétition de l'énoncé du style formulaire antique, l'effet d'un chœur grec qui s'emploie à accentuer certains énoncés du personnage G.H., à reprendre la voix en écho. Cela donne l'impression que le personnage se détache davantage de lui-même pour être décuplé à travers un effet de voix qui la rend proprement inassignable. « Si la voix narrative est insituable, c'est parce qu'on ne peut dire depuis quel cadre elle nous parvient²³⁴. », nous rappelle Dominique Rabaté à propos de la particularité de la voix du roman moderne.

Ainsi, *La passion selon G.H.* s'ouvre et se ferme sur six tirets (trois points de suspension dans la traduction française), sans indication temporelle. La voix fait également abruptement silence, sans prévenir, sur les mêmes signes typographiques. Alors que les

²³² « Avant je vivais d'un monde humanisé, mais le vivant à l'état brut n'a-t-il pas démolé mon univers de moralité? C'est qu'un monde totalement vivant a la puissance d'un Enfer. » (fin de la partie)

(Début de l'autre partie) « C'est qu'un monde totalement vivant a la puissance d'un Enfer.

Hier matin – quand j'ai quitté le salon pour aller dans la chambre de la bonne – rien ne me laissait supposer que j'étais à deux doigts de découvrir un empire. » (fin de la partie) (LPSGH, p. 31-32).

²³³ Affonso Romano de Sant'Anna, « O ritual epifânico do texto », dans Benedito Nunes (dir.), *Clarice Lispector: Edição crítica de A paixão segundo G.H.*, Brésil, Archives, 1988, p. 237-257.

²³⁴ Dominique Rabaté, *Poétiques de la voix*, op.cit., p. 67.

points de suspension suggèrent la continuité ou un certain suspense, les tirets indiquent plutôt une omission, un aplanissement par le vide.

— — — — — *estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi e não sei a quem, mas não quero ficar com o que vivi. Não sei o que fazer do que vivi, tenho medo dessa desorganização profunda. Não confio no que me aconteceu*²³⁵.
(PSGH, p. 9)

Nous nous retrouvons ainsi devant un espace d'énonciation qui prend une forme progressive et débordante. Par ailleurs, le temps gérondif (temps du progressif continu) est amplement employé dans la roman original en portugais (« *procur-ando* » : en train de chercher). Il confère ici un mouvement à la fois antérieur, simultané et postérieur à l'action de chercher et d'essayer (« *tent-ando* »). La recherche est toujours déjà en cours et ne peut se terminer que par une résistance à la compréhension qui relance cette même recherche. Ce mouvement, fait de cercles qui s'enchaînent les uns aux autres, crée un rythme que l'on pourrait qualifier de transe, mouvement transitif vers un objet toujours en décalage, objet inconnu, éternellement insaisissable. Ce mouvement de transe force le sujet à se fondre à son objet pour n'être que tournoiement de pensées qui gravitent. La transe guidant la voix qui cherche se lie à un balancement d'aller-retours vers différents épicentres, suivant une stratégie d'essai-erreur. Les « foyers provisoires²³⁶ » ou épicentres de la voix pourraient ressembler à ceci :

²³⁵ « — — — — — Je cherche, je ne cesse de chercher, d'essayer de comprendre. J'essaie de donner ce que j'ai vécu et je ne sais pas à qui, mais je ne veux pas le garder pour moi. Je ne sais pas quoi faire avec ce que j'ai vécu, j'ai peur de cette désorganisation profonde. Je me méfie de ce qui m'est arrivé. » (Notre traduction).

²³⁶ Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, op.cit., p. 35.

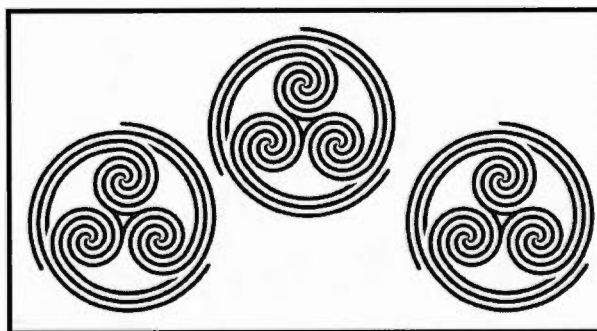


Figure 2.2 Épicentres de la voix spiralaire.

2.4.2 Errance et questionnements

La catastrophe a pour effet de projeter la voix vers sa propre errance intérieure. Écriture de l'approximation, les mots ne sont que des outils visant à s'emparer d'une vérité fuyante. « Errance » et « erreur » partagent la même racine et sont reliés, sur le plan sémantique, désignant « le manque, le glissement, l'inadéquation ou l'inconsistance²³⁷ », selon Ivo Lucchesi. Néanmoins, plutôt que d'être employée négativement, l'erreur sert ici de chemin à l'homme qui parcourt l'existence en aspirant au désir de vérité et de réponse. Cette aspiration à une révélation n'aboutit qu'au questionnement : « *Da inexistência de respostas e soluções capazes de saciar a angústia da incerteza, resta-lhe a única certeza : o questionamento (o querer saber)*²³⁸ », confirme Lucchesi.

« Errer », « se perdre », « ne pas savoir » sont donc les qualités intrinsèques de l'expérience humaine, selon Lispector. Heidegger n'affirme-t-il pas :

L'homme erre. L'homme ne tombe pas dans l'errance à un moment donné. [...] L'errance au sein de laquelle l'homme se meut, n'a pas la forme d'un ravin qui longerait son chemin et dans lequel il lui arriverait

²³⁷ Ivo Lucchesi, *op.cit.*, p. 14. («falta», «deslize», «inadequação» ou «improcedência»).

²³⁸ *Idem.* « Face à l'absence de réponses et de solutions en mesure d'assouvir l'angoisse de l'incertitude, il ne lui reste qu'une seule certitude : le questionnement (le vouloir savoir) » (Notre traduction).

quelquefois de choir; au contraire, l'errance fait partie de la constitution intime du *Da-sein* à laquelle l'homme historique est abandonné²³⁹.

L'errance comme chemin crée un espace de jeu ou de tensions dans lequel la voix cherche à trouver et perd à mesure qu'elle trouve, se retrouvant, plus souvent qu'autrement dépourvue ou alors avec seulement l'essentiel : la recherche. Ce droit à l'erreur est imagé dans le roman par le « laboratoire » de l'enfance, ce lieu où il est permis d'errer, d'expérimenter, d'être libre, sans le besoin de la « troisième jambe », la certitude de l'adulte :

*No entanto na infância as descobertas terão sido como num laboratório onde se acha o que se achar? Foi como adulto então que eu tive medo e criei a terceira perna? Mas como adulto terei a coragem infantil de me perder? Perder- se significa ir achando e nem saber o que fazer do que se for achando*²⁴⁰. (PSGH, p. 11)

Maurice Blanchot a recours à la figure de l'« égaré » pour exprimer cette trajectoire circulaire qui jamais n'aboutit et pousse le sujet à « tourner et retourner²⁴¹ ». Il s'agit d'aller de l'avant en n'avancant toutefois pas, ou alors en poussant le centre à se déplacer (d'où l'idée de la formation de plusieurs épacentres ou spirales) vers un remous de l'expérience qui a lieu « hors d'elle-même ». Sur ce hors-lieu, ou lieu de l'erreur-errance de l'expérience, Blanchot écrit :

l'erreur est cette obstination sans persévérance qui, loin d'être l'affirmation sévèrement continuée, se poursuit en la détournant vers ce qui n'a rien de ferme. L'erreur essentielle est sans rapport avec le vrai qui est sans pouvoir sur elle. La vérité dissiperait l'erreur, si elle la rencontrait. Mais il y a comme une erreur qui ruine par avance tout pouvoir de rencontre. C'est probablement cela, errer: aller hors de la rencontre²⁴².

²³⁹ Martin Heidegger, « De l'essence de la vérité » (1954), dans *Questions I et II*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1968, p. 186.

²⁴⁰ « Les découvertes de l'enfance se feraient comme dans un laboratoire où l'on trouve ce que l'on devait trouver? Et c'est à l'âge adulte que j'aurais pris peur et créé la troisième jambe? Mais aurai-je aujourd'hui que je suis adulte ce courage d'enfant qu'il faut pour se perdre? se perdre signifie chercher sans relâche, sans savoir quoi faire de ce qu'on pourra trouver. » (LPSGH, p. 21-22).

²⁴¹ Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, op.cit., p. 37.

²⁴² *Idem*.

Quant à Lispector, elle confirme:

E não me esquecer, ao começar o trabalho, de me preparar para errar. Não esquecer que o erro muitas vezes se havia tornado o meu caminho. Todas as vezes em que não dava certo o que eu pensava ou sentia – é que se fazia enfim uma brecha, e se antes eu tivesse tido coragem, já teria entrado por ela. Mas eu sempre tivera medo de delírio e erro. Meu erro, no entanto, devia ser o caminho de uma verdade: pois só quando erro é que saio do que conheço e do que entendo. Se a “verdade” fosse aquilo que posso entender – terminaria sendo apenas uma verdade pequena, do meu tamanho²⁴³. (PSGH, p. 109-110)

La vérité, chez Lispector, constitue tant un horizon de recherche qu'un danger, celui de la « troisième jambe », « jambe de protection », « vérité ». Cette image surréaliste est employée pour décrire la stabilité dangereuse qui advient lorsque l'on décide d'arrêter le mouvement d'approximation et de fixer une vérité. De fait, la troisième jambe rend la « marche impossible » (LPSGH, p. 20), et la perte de cette jambe permet à l'homme de faire un retour à sa véritable nature mobile : « *Essa terceira perna eu perdi. E voltei a ser uma pessoa que nunca fui. Voltei a ter o que nunca tive : apenas as duas pernas. Sei que somente com duas pernas é que posso caminhar*²⁴⁴. » (PSGH, p. 10) Le danger de ces troisièmes jambes qui « poussent aussi facilement que de la mauvaise herbe » (LPSGH, p. 22) est que l'homme se rapproche d'un idéal illusoire. Lispector valorise ainsi, en choisissant la perte au détriment de la stabilité, une forme de nomadisme de la pensée.

Et si, errant, s'éloignant des centres de vérité auparavant envisagés et ne comprenant rien, on découvrait la présence d'un savoir occulté qui se trouverait « à côté » du savoir? Il

²⁴³ « Et ne pas oublier, en commençant à travailler, que je risquais de me tromper. Ne pas oublier que l'erreur avait souvent été mon chemin. Chaque fois que ce que je pensais ou ressentais ne tombait pas juste – c'est alors qu'une brèche s'ouvrait enfin et, si j'avais eu le courage avant, je m'y serais déjà engouffrée. Mais j'ai toujours eu peur du délire et de l'erreur. Mon erreur, cependant, devait être le chemin d'une vérité : car c'est seulement lorsque je me trompe que je sors de ce que je connais et comprends. Si la « vérité » était de celle que je peux comprendre – cela finirait par n'être qu'une petite vérité, à ma taille. » (LPSGH, p. 124-125).

²⁴⁴ « J'ai perdu cette troisième jambe. Et je suis redevenue ce que je n'avais jamais été. J'ai retrouvé ce que je n'avais jamais eu : rien que deux jambes. Je sais que c'est avec deux jambes seulement que je peux marcher. » (LPSGH, p. 20).

s'agit ici de s'en remettre à une force obscure née de la brèche de l'expérience, et menant la voix vers des lieux de perdition et d'incompréhension. Cette compréhension relèverait toutefois d'un regard posé à posteriori sur l'expérience. « Plus tard seulement je comprendrais : cela même qui paraît absence de sens – c'est cela le sens. » (LPSGH, p. 46). Flottant dans un entre-deux mondes, G.H. compare d'ailleurs son parcours au langage confus des rêves. La voix doit avancer comme dans un « rêve éveillé » pour remplir entièrement sa mission d'errance. « Mon courage a été celui du somnambule, qui ne sait qu'avancer. » (LPSGH, p. 25). Plus la marche de la voix dans le désert évolue, guidée par l'« égarement » et la « perdition », plus le chemin de l'erreur se concrétise en tant que chemin de la compréhension : « *Se fizer sentido é porque erro*²⁴⁵. » (PSGH, p. 161)

L'absence de but de l'âme en perdition confère un caractère abstrait au récit. Ainsi, le parcours en approximations de la voix sollicite amplement la forme interrogative. L'objet de la quête devient une énigme dont on se rapproche par accumulation de questions.

Aconteceu-me alguma coisa que eu, pelo fato de não a saber como viver, vivi uma outra? (PSGH, p.9)

*Estou desorganizada porque perdi o que não precisava?
Mas e agora? estarei mais livre? (PSGH, p.10)*

*Como é que se explica que o meu maior medo seja exatamente em relação: a ser? Como se explica [...] Por que é que ver é uma tal desorganização? Mas desilusão de quê? se, sem ao menos sentir, eu mal devia estar tolerando minha organização apenas construída? Mas por que não me deixo guiar pelo que for acontecendo?*²⁴⁶ (PSGH, p.11)

²⁴⁵ « Si cela a un sens, c'est que je me suis trompée. » (LPSGH, p. 178).

²⁴⁶ « Il m'est arrivé une chose que peut-être, faute de savoir comment la vivre, j'ai vécu comme en étant une autre? » (LPSGH, p. 19); « Je suis désorganisée parce que j'ai perdu ce dont je n'avais pas besoin? Mais désormais? Vais-je être plus libre? » (LPSGH, p. 20); « Comment expliquer que ce qui fait ma plus grande peur soit relié précisément à être? Comment expliquer que ce soit précisément vivre, quoi que j'aie à vivre, qui constitue ma plus grande peur? Comment expliquer [...] Pourquoi est-ce que voir entraîne un tel bouleversement? Mais désillusion de quoi? si, sans toutefois le sentir, je tolérais mal mon organisation à peine construite? Mais pourquoi est-ce que je ne me laisse pas guider par tout ce qui va désormais se produire? » (LPSGH, p. 21).

De prime abord, ces différentes questions ne semblent pas contenir de *sens*, ou enfin, le lecteur a du mal à comprendre à quoi elles sont liées et à circonscrire leur objet. Progressivement, leur cohabitation et leur intensité font émaner du sens, sont « en interaction avec le sens²⁴⁷ », pour citer de nouveau Meschonnic. Maurice Merleau-Ponty, dans « Le langage indirect et les voix du silence », encense la figure de style de l'évocation pour exprimer cet espace entre le sens et le langage : « Le langage signifie quand, au lieu de copier la pensée, il se laisse défaire et refaire par elle. Il porte son sens comme la trace d'un pas signifie le mouvement et l'effort d'un corps²⁴⁸ » Ainsi, les questions lancées dans le roman et demeurées sans réponse font trace et en évoquent d'autres : qu'est-ce qu'être (exister) et qu'est-ce que vivre, et surtout comment l'expliquer, et pourquoi l'expliquer? L'effet d'accumulation est équivalent à l'ouverture d'une boîte de pandore qu'on ne pourra plus jamais refermer et qu'il est impossible d'ignorer. La voix lispectorienne s'enfonce dans ces questions comme dans une forêt dense et obscure.

Ele sabia que eu não saberia ver o que visse: a explicação de um enigma é a repetição do enigma. O que És? e a resposta é: És. O que existes? e a resposta é: o que existes. Eu tinha a capacidade da pergunta, mas não a de ouvir a resposta. Não, nem a pergunta eu soubera fazer. No entanto a resposta se impunha a mim desde que eu nascera. Fora por causa da resposta contínua que eu, em caminho inverso, fora obrigada a buscar a que pergunta ela correspondia. Então eu me havia perdido num labirinto de perguntas, e fazia perguntas a esmo, esperando que uma delas ocasionalmente correspondesse à da resposta, e então eu pudesse entender a resposta²⁴⁹. (PSGH, p. 134-135)

²⁴⁷ Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, op.cit., p. 82.

²⁴⁸ Maurice Merleau Ponty, *Signes*, France, Gallimard, 1960, p. 56.

²⁴⁹ « Car il savait que je ne saurais pas voir ce que je verrais : l'explication d'une énigme est la répétition de l'énigme. Qu'es-tu? Et la réponse est : Tu es. Qu'existes-tu? Et la réponse est : ce que tu existes. J'avais la capacité de poser la question, mais pas celle d'écouter la réponse. Non, même la question je n'avais pas su la poser. Cependant, la réponse s'imposait à moi depuis que j'étais née. C'était à cause de cette réponse continuelle que, faisant le chemin inverse, j'avais été obligée de chercher à quelle question elle correspondait. Je m'étais alors perdue dans un labyrinthe de questions et je posais les questions à tort et à travers, espérant que l'une d'elles correspondrait éventuellement à la réponse et que je pourrais alors comprendre la réponse. » (LPSGH, p. 151-152)

Au cœur de l'énigme et de sa répétition, la réponse est toujours donnée mais ne peut jamais être comprise. À rebours, la voix ne peut que questionner davantage en espérant que l'une de ses questions corresponde à la vérité de l'existence, évidemment occulte. Les réponses « *És* » (Tu es) ou « *O que existes* » (Ce que tu existes) témoignent d'une insistance à plonger dans l'immanence de l'existence, au cœur de l'incompréhensible. La voix perdue cherche ce qu'elle sait dès lors avoir toujours eu sous les yeux. Ou n'est-ce qu'un refus de savoir? Ou son aveuglement est-il de naissance? L'une de ces questions qui se répètent, se confirment, se contredisent résonnera-t-elle avec la réponse de l'énigme? La cadence de l'errance de la voix qui parle sans cesse pour ne pas être emportée dans le gouffre du silence n'a d'autre finalité qu'un dire ritualisé par la reprise.

2.4.3 Mouvements du détour

La voix emprunte plusieurs détours dans l'impossibilité de pouvoir fixer un sens au vécu antérieur. L'accumulation touffue de questions pose les premières pierres de l'édifice d'un récit qui peine à s'écrire. Par ses enchainements de phrases parfois contradictoires, dubitatives, souvent radicales, la voix se détourne de son objet. Les mouvements du texte sont ceux des détours qu'elle emprunte, voire même de sa fuite. De fait, Blanchot rapproche « la parole du détour » du « mouvement de la fuite » :

par ce mouvement, [nous pouvons] chercher à apprendre quelque chose sur le questionnement. L'homme fuit. Il fuit d'abord quelque chose, puis il fuit toute chose par la force démesurée de la fuite qui transforme tout en fuite puis lorsque celle-ci s'est saisie de tout, faisant de toute chose ce qu'il faut également fuir et qu'on n'arrive pas à fuir, sous la répulsion qui attire, elle fait se dérober le tout dans la réalité panique de la fuite²⁵⁰.

Lorsque G.H. entre dans la chambre de la bonne et qu'elle est horrifiée par le cafard, elle demeure abasourdie sur le seuil, habitée par une sensation d'« irrémédiable » (LPSGH, p. 62). L'impuissance la gagne. La panique qui l'atteint l'empêche de bouger

²⁵⁰ Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, op.cit., p. 28.

physiquement – le mouvement s’initie donc vers l’intérieur. Le mouvement de la fuite, « comme ensemble qui se dérobe et à partir de quoi il n’y a plus de lieu pour se dérober²⁵¹ », advient sans que la narratrice ne puisse le contrôler. G.H. est en effet incapable de sortir de la chambre une fois qu’elle y est entrée. Elle va même rater sa tentative de fuite en trébuchant sur le tapis. À partir de ce moment, elle constate qu’elle est libre – et que cette liberté suppose une immersion, une « échappée » intérieure. Cette liberté est en effet celle qu’éprouve un condamné à vivre. La voix, se détournant perpétuellement du savoir, suit les traces de l’oubli « *Pois ao mesmo tempo que luto por saber, a minha nova ignorância, que é o esquecimento, tornou-se sagrada*²⁵² » (PSGH, p. 14). L’oubli, « sacré », vient se joindre aux stratégies de détournement et prend la forme d’une (im)puissance mémorielle. Selon Blanchot, le « mouvement de l’oubli²⁵³ » est également « détour de la parole ». L’oubli raconte alors autre chose : une mémoire impossible à supporter. Or, comment la voix, chez Lispector, se détourne-t-elle pour mieux se rapprocher, à rebours, d’une vérité de l’expérience ?

2.4.3.1 Retardement

G.H. essaie de retarder le retour des effets de l’expérience, en sachant très bien, paradoxalement, que le mouvement est déjà entamé. La voix installe ce qui pourrait advenir à coup de questions et d’observations, avec une certaine « retenue ». Emportée malgré elle sur les traces de l’évènement, elle ne peut qu’éternellement tenter de saisir la réalité qui la précède et l’excède à la fois. Cette stratégie de retardement – vouée à l’échec – relève d’une contradiction révélatrice d’une forme de déni et de peur. En effet, la voix lispectorienne est empreinte d’une méfiance, doublée d’une peur, à l’égard de l’évènement innommable :

²⁵¹ *Ibid.*, p. 29.

²⁵² « Car dans le moment même où je lutte pour savoir, ma nouvelle ignorance, qui est l’oubli, est devenue sacrée. » (LPSGH, p. 25).

²⁵³ Maurice Blanchot, *L’entretien infini*, op.cit., p. 289.

Se tiver coragem, eu me deixarei continuar perdida. Mas tenho medo do que é novo e tenho medo de viver o que não entendo [...] Como se explica que o meu maior medo seja exatamente o de ir vivendo o que for sendo? como é que se explica que eu não tolere ver [...]»²⁵⁴ (PSGH, p. 11)

Quelque chose d'effrayant repousse la voix, entrave sa capacité à narrer l'événement. L'idée qu'il faille mourir de nouveau pour accéder à un secret hante la voix qui oscille entre mémoire et oubli. En réalité, la peur de perdre l'ancien monde qui soutenait un discours et une identité stables domine ici l'écriture et repousse le moment de matérialiser la chute.

Adio a hora de me falar. Por medo? (PSGH, p. 18)

Estou adiando. Sei que tudo o que estou falando é só para adiar – adiar o momento em que terei que começar a dizer, sabendo que nada mais me resta a dizer. Estou adiando o meu silêncio. A vida toda adiei o silêncio? mas agora, por desprezo pela palavra, talvez enfim eu possa começar a falar²⁵⁵. (PSGH, p. 20)

L'expérience-limite semble avoir coupé la faculté de parole au sujet qui est destitué, comme si on lui avait enlevé la faculté de langage. Il est difficile pour la voix de dire, de revivre l'invivable et de raconter l'irracontable. Le côté obscur d'une découverte à venir provoque non seulement la méfiance face au langage, mais également l'insécurité. En effet, la voix qui s'enfonce dans le discours de l'obscurité et du doute va seule, sans guide : « *E se estou adiando começar é também porque não tenho guia. O relato de outros viajantes poucos fatos me oferecem a respeito da viagem: todas as informações são terrivelmente*

²⁵⁴ « Si j'en avais le courage, je continuerais à me laisser égarer. Mais j'ai peur de ce qui est nouveau, peur de vivre ce que je ne comprends pas [...] Comment expliquer que ce soit précisément vivre, quoi que j'aie à vivre, qui constitue ma plus grande peur? Comment expliquer que je ne supporte pas de voir [...] » (LPSGH, p. 21).

²⁵⁵ « Je repousse l'heure de me parler. Parce que j'ai peur? » (LPSGH, p. 29).

« Je gagne du temps. Je sais que je parle uniquement pour gagner du temps – pour repousser le moment où je devrai me mettre à dire, sachant qu'il ne me reste rien à dire. Je repousse mon propre silence. Ai-je toute ma vie repoussé le silence? Mais maintenant que je méprise la parole, je vais peut-être enfin pouvoir me mettre à parler. (LPSGH, p. 31).

*incompletas*²⁵⁶. » (PSGH, p. 18) Voyageuse mais peureuse, la voix demeure dans un état embryonnaire. Ayant de la difficulté à se développer, elle fonctionne, pour le dire comme Rabaté, par « tâtonnements et enroulements²⁵⁷ », toujours incertaine face à sa propre énonciation, et néanmoins de plus en plus libre. D'une certaine façon, le dire est ajourné, certes, mais c'est justement ce retard qui le forme, ou plutôt l'in-forme. L'ajournement est illusoire. Il fait partie de l'expérience.

2.4.3.2 Ambivalence et paradoxes

L'ambivalence entre la fatalité devant la catastrophe et la liberté de s'enfoncer dans l'errance rythme le texte. Un sentiment paradoxal d'attraction et de répulsion alimente la voix dans sa quête craintive de la mémoire. G.H. veut à la fois se rapprocher et s'éloigner de l'évènement catastrophe. Entre le désir et l'appréhension, les phrases s'affirment, s'intensifient, s'annulent ensuite et reviennent sous forme interrogative, perdant à mesure ce qu'elles cherchent à saisir. Le lecteur ne peut que se demander si G.H. avancera vers le récit de l'enfer qu'elle a traversé, ou si elle ne fera que reculer.

*Sim, eu queria. Mas ao mesmo tempo segurava com as duas mãos a boca do estômago: "não posso!", implorai para um outro homem que também ele nunca pudera e jamais poderia. Não posso! não quero saber de que é feito aquilo que até agora eu chamaria de "o nada!"*²⁵⁸ (PSGH, p.83)

Le paradoxe au centre du roman moderne, selon Dominique Rabaté, naît d'un « impératif double » qu'il résume par le terme d'« épuisement ». L'épuisement est l'« interminable recommencement d'un mouvement de mise au dehors, tentation pour une forme qui dirait tout de l'obscur désir, qui en tarirait la source²⁵⁹ ». La voix qui désire se trouve néanmoins dans l'incapacité de raconter, comme le corps de G.H. est incapable de

²⁵⁶ « Et si je repousse le moment de m'y mettre, c'est aussi que je n'ai pas de guide. Les autres récits de voyageurs me livrent peu de détails au sujet du voyage : toutes les informations sont terriblement incomplètes. » (LPSGH, p.29).

²⁵⁷ Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, op.cit., p. 32.

²⁵⁸ « Oui, je voulais. Mais en même temps je tenais le creux de mon estomac à deux mains : « je ne peux pas ! », implorai-je un autre homme qui lui non plus n'avait jamais pu ni ne pourrait jamais. Je ne peux pas ! Je ne veux pas savoir de quoi est fait ce que jusqu'alors j'avais appelé « néant » ! » (LPSGH, p. 96)

²⁵⁹ Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, op.cit., p. 143.

s'approcher du cafard : « Je ne peux pas ! ». Ce jeu entre désir et incapacité crée une tension importante qui fait avancer le récit dans une obscurité angoissante. Tour à tour, la voix veut l'enfer, puis le paradis, et refuse ensuite les deux : « *E é por isso que me é intolerável o paraíso. E eu não quero o paraíso, tenho saudade do inferno! Não estou à altura de ficar no paraíso porque o paraíso não tem gosto humano*²⁶⁰ ! » (PSGH, p.143). Rabaté nous le rappelle : « L'écrivain moderne est ainsi partagé, tiraillé de façon contradictoire entre une aversion et un penchant irrépressible; il est le lieu d'une ambivalence insoluble²⁶¹. »

L'ambivalence se manifeste aussi chez Lisepector sous la forme d'une contradiction volontaire au cœur de la parole. Elle sert à détourner et à remettre en question la parole, son propos, ou à surprendre le lecteur. Elle implique de multiples suppositions/hypothèses qui sont soit avérées, soit niées, ou alors modifiées, suivant un travail de glissement du savoir :

*Talvez o que me tenha acontecido seja uma compreensão - e que, para eu ser verdadeira, tenho que continuar a não estar à altura dela, tenho que continuar a não entendê-la. Toda compreensão súbita se parece muito com uma aguda incompreensão. Não. Toda compreensão súbita é finalmente a revelação de uma aguda incompreensão. Todo momento de achar é um perder-se a si próprio. Talvez me tenha acontecido uma compreensão tão total quanto uma ignorância, e dela eu venha a sair intocada e inocente como antes. Qualquer entender meu nunca estará à altura dessa compreensão, pois viver é somente a altura a que posso chegar - meu único nível é viver*²⁶². (PSGH, p. 14) (Notre changement de police pour mettre en valeur les aphorismes)

²⁶⁰ « Et si cela est l'enfer, c'est le paradis même : le choix m'appartient. C'est moi qui serai ange ou démoniaque; si je suis démoniaque, ceci est l'enfer; si je suis ange, ceci est le paradis. Ah, j'envoie mon ange pour débroussailler le chemin devant moi. Non, pas mon ange : mais mon humanité et sa miséricorde » (LPSGH, p. 156-157) ; « Et je ne veux pas le paradis, j'ai la nostalgie de l'enfer! Je ne suis pas de taille à rester au paradis, car le paradis n'a pas de goût humain! » (LPSGH, p. 160).

²⁶¹ Dominique Rabaté, *Poétiques de la voix*, op.cit, p. 280.

²⁶² « Peut-être ce qui m'est arrivé est-il une compréhension – et que, pour demeurer fidèle à moi-même, dois-je continuer à n'y rien comprendre. *Toute compréhension soudaine ressemble beaucoup à une incompréhension aiguë. Non. Toute compréhension soudaine est en fait la révélation d'une incompréhension aiguë. Chaque fois que l'on pense trouver, cela signifie se perdre à soi-même. Peut-être ai-je été envahie par une compréhension aussi totale qu'une ignorance et vais-je sortir de là intacte et innocente, comme avant. Jamais aucune de mes appréhensions ne sera à la hauteur de cette compréhension, car la vie est ma seule mesure – je ne puis être qu'à la hauteur de la vie.* » (Notre traduction) (Le changement de police est le nôtre).

LPSGH, p. 24 : L'expression "comprendre"/ "compréhension", maintes fois répétée dans l'extrait dans le but de mettre l'emphase, a été remplacée dans la traduction officielle en français par les mots

Dans ce long extrait, nous pouvons observer toutes les stratégies de détour empruntées par la voix : l'affirmation, la négation, l'oxymore, la répétition, l'atteinte d'un maximum et la réaffirmation de ce qui a d'abord été nié. Ici, l'incompréhension devient synonyme d'une compréhension plus grande. Trouver veut également dire se perdre. Dans cette confusion, le sentiment de ne pas être à la hauteur de la compréhension ou de l'incompréhension initiale persiste. Nous avons souligné les aphorismes. Le deuxième aphorisme est la reformulation du premier: « Toute compréhension fulgurante est la révélation d'une incompréhension aiguë. » L'usage de la forme aphoristique renforce l'idée de "maximum" qui est au cœur même du processus d'écriture de Lispector : « *Em todas as frases um clímax*²⁶³ », confie-t-elle à sa secrétaire Olga Borelli. Il s'agit d'« *aprofundar as frases, renová-las*²⁶⁴ ». L'aphorisme, selon Dominique Rabaté, suppose une « dynamique de la nécessité de ré-énoncer les vérités, de leur trouver sans cesse une nouvelle frappe, plus tranchante, plus ramassée, plus exacte²⁶⁵ ». En vérité, la révélation aphoristique survient comme un soubresaut de la parole qui s'effondre ensuite à demi pour se reconstruire et se fondre dans la phrase suivante. Selon Dominique Rabaté, l'aphorisme sert à approfondir, mais également à préciser la parole, elle est une « suite d'éclairs²⁶⁶ ».

La forme aphoristique ponctue la fuite d'éclair en éclair, alors que la voix se dirige, apeurée, vers la négation radicale de l'expérience. En effet, lors du processus ambigu de remémoration de la voix se trouve le questionnement sur ce qui existe véritablement, sur ce qui est enfoui. Il s'agit d'une fouille archéologique, déjà vaine, de ce qui n'a peut-être

« illumination », et « révélation », ce qui nous semble diminuer l'effet des aphorismes et des mises en parallèle de différents types de « compréhension ». Le mot "ignorance", révélateur de toute une posture d'écriture de Lispector, a été remplacé par « incompréhension », ce qui ruine également le rapport établi dans cet extrait entre le savoir et l'ignorance. Les phrases aphoristiques qui commencent par la forme inductive se servant de propositions générales et hypothétiques comme « Toute compréhension... », « À chaque fois », etc. ne sont malheureusement pas rendues comme telles en français.

²⁶³ Olga Borelli, *Clarice Lispector. Esboço para um possível retrato*, op.cit., p. 34. « Dans chaque phrase un climax » (Notre traduction).

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 33. « Approfondir les phrases, les renouveler. » (Notre traduction).

²⁶⁵ Dominique Rabaté, *Poétiques de la voix*, op.cit., p. 29.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 47.

jamais existé – une impossible présence –, et pour cette raison, l'expérience originaire s'échappe. Ainsi, le doute s'accroît quant à la présence d'un réel palpable ou alors simplement inventé :

*- Dá-me a tua mão. Porque não sei mais de que estou falando. Acho que inventei tudo, nada disso existiu! Mas se inventei o que ontem me aconteceu - quem me garante que também não inventei toda a minha vida anterior a ontem?*²⁶⁷ (PSGH, p. 96)

D'un doute au sujet de l'existence d'un événement produit la veille, nous passons au doute concernant la possibilité même de l'expérience – comme si plus rien de présent ou de passé ne faisait sens, que tout devenait flou, que l'oubli allait creusant de profondeur en profondeur, de temps en temps, grugeant jusqu'aux origines de l'humanité. « *Ah, será que nós originalmente não éramos humanos? e que, por necessidade prática, nos tornamos humanos?* »²⁶⁸ » (PSGH, p. 119). La voix fait donc en sorte, après s'être tant efforcée pour en délimiter les contours et les échos, de nier l'expérience – « *Nada disso existiu!* » – (Rien de cela n'a existé!). Cette négation ne suffit pas à satisfaire la voix. Le paradoxe va jusqu'à remettre en question la vie entière avant l'expérience. Et si l'humanité entière n'était qu'invention?

Que reste-t-il de la voix après sa trajectoire en formations spirales, son errance, son détournement et sa fuite? Que reste-il de la voix une fois qu'elle a renoncé et qu'elle appelle au silence? Elle réalise que c'est à travers ses tribulations que se niche l'indicible :

Vou agora te contar como entrei no inexpressivo que sempre foi a minha busca cega e secreta. De como entrei naquilo que existe entre o número um e o número dois, de como vi a linha de mistério e fogo, e que é linha sub-reptícia. Entre duas notas de música existe uma nota, entre dois fatos existe um fato, entre dois grãos de areia por mais juntos que estejam existe um intervalo de espaço, existe um sentir que é entre o sentir - nos interstícios da matéria primordial está a linha de mistério e fogo que é a

²⁶⁷ « Donne-moi ta main. Parce que je ne sais plus de quoi je parle. Je crois que j'ai tout inventé, rien de cela n'a existé! Mais si j'ai inventé tout ce qui m'est arrivé hier – qui m'assure que je n'ai pas inventé aussi toute ma vie antérieure à hier? » (LPSGH, p. 111).

²⁶⁸ « Ah, serait-ce vrai qu'originellement nous n'étions pas humains? Et que, par nécessité pratique nous le sommes devenus? » (LPSGH, p. 135).

*respiração do mundo, e a respiração contínua do mundo é aquilo que ouvimos e chamamos de silêncio*²⁶⁹. (PSGH, p. 97)

Il s'agira maintenant pour nous chercheurs et lecteurs aguerris de tenter d'entrer dans cet intervalle de mots et de silences par le biais du monde sensoriel – « la respiration continue du monde », ce secret qui supprime tout savoir. Cet espace intervallaire est entièrement inventé par la voix de l'abîme qui ouvre la voie vers des mondes inexplorés.

²⁶⁹ « Je vais maintenant te conter comment je suis entrée dans cet inexpressif qui avait toujours été ma quête aveugle et secrète. Comment je suis entrée dans ce qui existe entre le chiffre un et le chiffre deux, comment j'ai vu la ligne de mystère et de feu qui est une ligne subreptice. Entre deux notes de musique, il existe une note, entre deux faits il existe toujours un fait, entre deux grains de sable, si proches soient-ils l'un de l'autre, il y a toujours un intervalle; il existe un sentiment qui se trouve entre le sentiment – dans les interstices de la matière primordiale se trouve la ligne de mystère et de feu qui est la respiration du monde, et la continuelle respiration du monde est ce que nous écoutons et que nous appelons silence » (LPSGH, p. 112).

CHAPITRE III

EXPÉRIENCE SENSORIELLE ET ÉCHEC DE LA VOIX

*Entro lentamente na escritura assim como já entrei na pintura. É um mundo emaranhado de cipós, sílabas, madressilvas, cores e palavras — limiar de entrada de ancestral caverna que é o útero do mundo e dele vou nascer*²⁷⁰.

Après avoir fait l'étude de la voix lispectorienne engendrée par le non-savoir qui, par ses détours et ses fuites, prend la forme d'une spirale, nous constatons qu'elle ouvre sur un espace vide, un gouffre, d'où émerge le monde. Quel est donc cet intervalle silencieux qui semble contenir un monde à part? Le discours se rapproche graduellement, dans le roman, d'un « au-delà » du langage, ou d'une primitivité pré-langagière. Elle se rapporte à la sensation, à l'émotion et à l'imaginaire. Cette sensibilité face à l' inexplicable et au non-entendement tend vers une révélation à caractère spirituel. Dans ce chapitre, nous verrons comment la voix devient pulsation vitale d'un monde intrinsèquement sensoriel et sublime.

Il s'agira donc de sonder, non seulement les mouvements, mais également les espaces internes de la voix. Il ne s'agit en aucun cas de fixer le sens ou d'arrêter notre recherche à cet espace « intermédiaire » du silence dans l'écriture de Lispector, mais plutôt de pénétrer le « triangle muet et incompréhensible » (LPSGH, p. 30) pour reprendre ses mots, de perceptions immédiates du réel : « *Vou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é*

²⁷⁰ Clarice Lispector, *Água Viva*, Rio de Janeiro, Editora Rocco, 1998, p. 14. « J'entre lentement dans l'écriture comme avant je suis entrée dans la peinture. C'est un monde entremêlé de lianes, de syllabes, de chèvre-feuilles, de couleurs et de mots – seuil d'entrée d'une caverne ancestrale qui est l'utérus du monde et de là je naîtrai. » (Notre traduction).

*relatável. Viver não é vivível*²⁷¹. » (PSGH, p. 19) Nous pourrions ensuite expliquer comment cet espace sensible de la voix révèle une partie invisible de l'être par l'amplification imagée et symbolique du visible. Pour parler en termes claricéens, nous verrons que le processus d'écriture du « *Pensar-Sentir*²⁷² » (penser-sentir) forme une articulation entre l'esprit et le corps, le langage et le rythme, le visible et l'invisible.

3.1 Imaginaire et émotions

Le sujet happé par l'expérience de la catastrophe est expulsé du monde et de la logique habituelle. L'émergence de sa voix, ou d'une voix, est comprise comme le prolongement d'un espace poétique lié au rêve et à l'imagination. Cet espace se déploie au-delà des limites de la raison. Ainsi, la réalité impossible de l'expérience, pour être vécue, doit devenir symbolique : « *Ah, estou sendo tão direta que chego a parecer simbólica*²⁷³ » (PSGH, p. 137). C'est à travers une communication télépathique et innommable de l'expérience du réel que se crée un pont imaginaire qui exprime l'univers sensible et/ou surréaliste de cette rencontre-choc entre G.H. et le cafard. Confrontée à l'échec du raisonnement, la voix initie une trajectoire houleuse qui est le produit du sublime, de l'émotion, de la sensation et de l'imagination.

3.1.1 Le sublime, un vertige

La rencontre de G.H. avec le cafard est une expérience-limite, celle d'une terreur sublime telle que définie par Burke dans son essai *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*. En effet, selon Burke, le sublime serait d'ores et déjà lié à un sentiment de « terrible » et de douleur :

²⁷¹ « Je vais créer ce qui m'est arrivé. Pour la bonne raison que vivre, cela ne peut se raconter. Vivre n'est pas vivable. » (LPSGH, p. 30)

²⁷² Telma Maria Vieira, *Clarice Lispector: uma leitura instigante*, Brésil, Annablume, 1998, p. 52.

²⁷³ « Je suis en train d'être si directe que j'arrive à paraître symbolique » (LPSGH, p. 154).

Tout ce qui est propre à exciter les idées de la douleur et du danger : c'est-à-dire, tout ce qui est en quelque sorte terrible, tout ce qui traite d'objets terribles, tout ce qui agit d'une manière analogue à la terreur, est une source du sublime; ou, si l'on veut, peut susciter la plus forte émotion que l'âme soit capable de sentir²⁷⁴.

Dans le texte de Lispector, ce sentiment de terreur est réitéré à maintes reprises sous la forme d'une vision horifiante et d'une interpellation. Comme nous l'avons mentionné dans la section sur l'effet de transparence, la voix s'adresse à un autre imaginaire qui prend d'abord la forme parcellaire d'une main. Cherchant l'appui d'un confident, elle désire partager la responsabilité des événements passés avec un autre qui prend différentes formes dans le récit. L'interpellation est tour à tour adressée à « mon amour », « un homme qui jadis avait été à moi », « Mère », « main qui me tient », etc. (LPSGH, p. 79, 94, 106, 160). Bien que la voix essaie de s'accrocher à un autre du passé ou tout simplement inexistant, la responsabilité face à la terreur reste solitaire :

*O horror será a minha responsabilidade até que se complete a metamorfose e que o horror se transforme em claridade. [...]Embora eu saiba que o horror - o horror sou eu diante das coisa*²⁷⁵. (PSGH, p.17)

Pour Kant, le sublime – pouvant apparaître dans la nature mais étant avant tout un « mouvement de l'esprit²⁷⁶ » – crée un sentiment de crainte, un « plaisir négatif²⁷⁷ ». Tentant de résister à une nature sauvage située d'abord en lui-même, l'homme confronté au sublime se voit rapidement emporté aux limites de l'entendement et de l'imaginaire. Alors que le beau est harmonieux, le sublime, en contrepartie, instaure un désaccord entre l'homme et le monde. Plus grand que nature, il montre un excès de puissance qui stimule les facultés intellectuelles et sensibles. Cette stimulation des sens et de la raison, à son

²⁷⁴ Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris, J. Vrin, traduit par E. Lagetie de Lavaïsse, 1973, p. 69.

²⁷⁵ « J'assumerai l'horreur jusqu'à ce que s'accomplisse la métamorphose et que l'horreur devienne lumière. [...]Encore que je sache bien que l'horreur, l'horreur c'est moi en face des choses. » (LPSGH, p. 27).

²⁷⁶ Emmanuel Kant, « Analytique du sublime », *Critique du jugement*, Paris, Corbeil, traduit de l'allemand par J. Barni, 1846, p. 188.

²⁷⁷ *Ibid*, p. 139.

paroxysme, peut mener à la folie et au délire. Le beau s'intéresse à la forme des objets, tandis que le sublime agit dans l'informe et l'illimité.

La rencontre de ce sublime n'advient pas tout de suite dans le roman. En effet, Lispector pose d'abord les jalons d'une esthétique du beau, avant de narrer l'expérience-limite. De fait, avant la description du jour de l'évènement, nous trouvons celle de l'appartement de G.H qui révèle un espace correspondant exactement à l'harmonie et à la beauté de la classe supérieure :

*O apartamento me reflete. É no último andar, o que é considerado uma elegância. Pessoas de meu ambiente procuram morar na chamada "cobertura". É bem mais que uma elegância. É um verdadeiro prazer: de lá domina-se uma cidade. [...] Tudo aqui é a réplica elegante, irônica e espirituosa de uma vida que nunca existiu em parte alguma: minha casa é uma criação apenas artística*²⁷⁸. (PSGH, p. 29)

L'appartement de G.H ressemble au personnage qui l'habite, une femme de la bourgeoisie brésilienne, orgueilleuse, hautaine et bien rangée. Toutefois, dans les descriptions de l'espace comme du personnage, il se forme une distanciation narrative lorsque la voix, passant de la première à la troisième personne, commence à raconter l'évènement et se détache d'elle-même en se regardant agir : « Je me levai enfin, cette femme se leva, de la table du petit-déjeuner ». (LPSGH, p. 43). Le « je » qui soudain se transforme en son double narratif, « elle », scinde le personnage en deux ainsi que le monde qui le contient. G.H., qui aime nettoyer, ranger et mettre de l'ordre, s'adonne aussi à la sculpture de manière ludique. Ces actions symboliques renvoient à une poétique de l'ordre et de la beauté, à la capacité de « former » du personnage, et, par le fait même, de former des idées par l'écriture. Tout se joue comme si G.H reflétait l'état créatif de notre auteure qui met en place la structure de son œuvre en mettant en scène un personnage qui ordonne et forme des objets et des espaces. Cependant, dès l'entrée de G.H. dans la

²⁷⁸ « L'appartement est à mon image. Il est situé au dernier étage, ce qui est un signe d'élégance. Dans mon milieu, les gens cherchent à habiter ce qu'on appelle « sous les toits ». C'est beaucoup plus qu'un snobisme. Un plaisir véritable : de là-haut on domine une ville [...] Ici tout est la réplique élégante, ironique et spirituelle d'une vie qui n'a jamais existé où que ce soit : ma maison est une création purement artistique. » (LPSGH, p. 39-40).

chambre, ce sentiment de beauté vis-à-vis de l'ordre bascule vers l'horreur et le désordre. Kant, dans son « Analytique du sublime », note que le sublime, en opposition au beau qui est synonyme de contemplation immobile, est comme un désarroi de la conscience face à une grandeur absolue devant laquelle l'homme se trouve impuissant. Le sublime provoque un « dessaisissement du moi²⁷⁹ » allant jusqu'à l'oubli du sujet, à son renoncement. En effet, face à sa petitesse par rapport aux lois mystérieuses du cosmos, le sujet aux prises avec le sublime éprouve une perte de repères, comme un effet de vertige et une chute dans un chaos intérieur. Ainsi, « sujet et objet sont disséminés dans un tourbillon d'impressions disparates, impuissantes à se succéder, à se reproduire et à se reconnaître en l'absence du lien fourni par une nomination effective²⁸⁰ ». La fusion silencieuse entre le temps de l'expérience et celui du récit est ainsi l'un des effets du sublime. Ce basculement dans l'imaginaire, informe et sombre, s'oppose à ce qui est beau, à l'esthétisme qui rassure et qui se rapporte à l'académisme et à l'intellectualisme. Chez Lispector, le sublime se caractérise par une pensée qui ne peut se raccrocher à la connaissance mais qui se tourne vers les mouvements d'une âme mue par un « principe de chaos ». L'esprit se dirige ainsi vers les contrées lointaines de l'imagination et de la création, guidé par l'émerveillement ou l'horreur.

Longin (de son nom latin Cassius Dionysius Longinus) expliquait, dans l'Antiquité, que le sublime était engendré par une quête de l'infini et de la grandeur de l'âme humaine dans son rapport au cosmos. Il s'exprime « comme la foudre²⁸¹ », alors que Burke, à son tour, parle plutôt de « foudroiement²⁸² » de l'homme. Dépassé dans sa compréhension du monde, le sujet frappé d'étonnement éprouve un sentiment de terreur face à l'inconnu, voire toute forme d'altérité. Pour Jean-François Lyotard, c'est « un embrasement subit, et

²⁷⁹ Baldine Saint Girons, « Du sublime héroïque au sublime terrible : Burke et Kant », *Le sublime de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Desjonquères, 2005, p. 103.

²⁸⁰ *Ibid*, p. 100.

²⁸¹ Longin cité dans Baldine Saint Girons, *Ibid*, p. 94.

²⁸² Burke discuté dans Baldine Saint Girons, *Ibid*, p. 94.

sans avenir²⁸³ ». En ce sens, le sublime ne semble pas avoir d'autre finalité que cet emportement des sens et de la raison. Il introduit un rapport avec le chaos et l'infini :

*Uma forma contorna o caos, uma forma dá construção à substância amorfa - a visão de uma carne infinita é a visão dos loucos, mas se eu cortar a carne em pedaços e distribuí-los pelos dias e pelas fomes - então ela não será mais a perdição e a loucura: será de novo a vida humanizada*²⁸⁴. (PSGH, p.12)

Dans ce passage, la narratrice tente de donner une forme à l'expérience sublime mais il est impossible de le faire; l'image de la totalité est celle d'une chair infinie, une vision « folle ». Lorsque G.H. entre dans la chambre, commence alors le voyage intérieur de la voix. La chambre ne semble plus avoir de « point qu'on puisse appeler son début, pas de point qu'on puisse considérer comme sa fin. Elle [la chambre] était semblable et donc sans dimensions²⁸⁵ » (LPSGH, p. 56). Le sublime n'a pas de dimensions fixes à proprement parler. Celui qui l'expérimente traverse à la fois peine et plaisir; peine car il ne peut arriver à saisir l'objet dans sa totalité (il n'y a pas d'objet mais seulement une totalité infinie), et plaisir, car sa recherche est sans cesse relancée et menée vers la sphère du suprasensible (du divin, de Dieu, du tout-puissant incompréhensible). Toutefois, l'imagination apporte une certaine satisfaction dans ce jeu constant et « sérieux » d'attraction et de répulsion. Pour Kant, la « démente » de l'esprit est liée à cette relation ou non-relation avec l'absolu :

[...]un plaisir qui ne se produit qu'indirectement, c'est-à-dire qui n'est excité que par le sentiment d'une suspension momentanée des forces vitales et de l'effusion qui la suit et qui en est devenue plus forte; ce n'est plus par conséquent l'émotion d'un jeu, mais quelque chose de sérieux produit par l'occupation de l'imagination²⁸⁶.

Dans *La passion*, avant même la rencontre de G.H. avec le cafard, des indices de l'expérience du sublime sont mis en place à travers le chemin menant à la chambre de la

²⁸³ Jean-François Lyotard, *Leçons sur l'Analytique du sublime*, France, Éditions Galilée, 1991, p. 74.

²⁸⁴ « Une forme circonscrit le chaos, une forme donne une armature à la substance amorphe – la vision d'un morceau de viande qui n'aurait pas de fin est une vision de fou, mais si je coupe cette viande en morceaux et la distribue au fur et à mesure des jours et des appétits, alors elle ne sera plus la perdition et la folie : elle sera de nouveau humanisée. » (LPSGH, p. 22-23).

²⁸⁵ Dans la version originale en portugais on parle d'un lieu « *indelimitado* » (sans limites). (PSGH, p. 44).

²⁸⁶ Emmanuel Kant, *op.cit.*, p. 138.

bonne au fond du corridor, là où se trouve l'ère de service. G.H. décide de s'y arrêter pour fumer, puis fait une sorte de plongée dans l'observation de son immeuble :

O bojo de meu edifício era como uma usina. A miniatura da grandeza de um panorama de gargantas e canyons: ali fumando, como se estivesse no pico de uma montanha, eu olhava a vista, provavelmente com o mesmo olhar inexpressivo de minhas fotografias. Eu via o que aquilo dizia: aquilo não dizia nada.[...] Aquilo tudo era de uma riqueza inanimada que lembrava a da natureza: também ali poder-se-ia pesquisar urânio e dali poderia jorrar petróleo²⁸⁷. (PSGH, p. 34)

Cette description évoque la vue depuis le sommet d'une montagne. En outre, la vision de l'édifice se rattache à des images de nature sauvage, indomptée par l'homme : gorges, canyons. Et du sol, qui sait, pourrait-il jaillir du pétrole? L'espace de beauté domestique de l'appartement se transforme tranquillement alors que le personnage se rapproche de la chambre de la bonne; il prend un aspect sauvage de la nature primitive. Cette vue rappelle le célèbre tableau d'un homme qui contemple l'horizon du haut d'une montagne par le peintre allemand Caspar Friedrich (Fig. 3.1).



Figure 3.1 Le Voyageur contemplant une mer de nuages,

Caspar Friedrich. 1818.

²⁸⁷ « Le ventre de mon immeuble était comme une usine. La majesté d'un paysage de gorges et de canyons en miniature : de là, avec ma cigarette, comme si j'étais au sommet d'une montagne, je contemplais la vue avec probablement le même regard inexpressif que sur mes photographies. Je voyais ce que tout cela disait : cela ne disait rien [...] Tout cela était d'une richesse inanimée qui me rappelait la nature : ici aussi on allait pouvoir prospecter l'uranium, et d'ici pourrait jaillir du pétrole. » (LPSGH, p. 45).

Chez Lispector, depuis ses hauteurs, la voix opère une prise de conscience, celle d'une absence de sens qu'elle peine à définir. Ne sachant pas encore de quoi relève cette suspension soudaine du sens, la narration prend la forme d'une anticipation. Bien que la sensation de terreur ne viendra véritablement habiter la voix qu'à la rencontre du cafard, l'observation de l'immeuble insinue l'idée ultérieure d'une « *natureza terrível geral – que mais tarde eu experimentaria em mim* »²⁸⁸ (PSGH, p. 35). Ce même édifice, alors que G.H. regarde sa cigarette tomber dans le gouffre en bas, évoque une « ruine égyptienne » (LPSGH, p. 46). En retrouvant la chambre de la bonne complètement propre, G.H. est prise de stupeur. Un autre vertige se superpose à l'espace et lui donne l'impression qu'elle se trouve en hauteur, comme si un « vide de sécheresse » (LPSGH, p. 49) s'était formé au centre de la maison, qu'il y avait un creux (« *oco* »). De fait, la chambre semble s'être transformée en minaret, entièrement coupée du reste de l'appartement. Ce sublime, provoqué par des associations entre les espaces réels et imaginaires, se poursuit à travers la fresque sur le mur, illustrant un homme, une femme et un chien. G.H. la découvre immédiatement sur les murs blancs de la pièce poussiéreuse et effroyablement vide de l'appartement. Les dessins ressemblent à des momies, ce qui ne fait qu'accentuer son malaise.

*O quarto divergia tanto do resto do apartamento que para entrar nele era como se eu antes tivesse saído de minha casa e batido a porta. O quarto era o oposto do que eu criara em minha casa, o oposto da suave beleza que resultara de meu talento de arrumar, [...] O quarto era o retrato de um estômago vazio*²⁸⁹. (PSGH, p.41-42)

Comparée à un « estomac vide », la chambre rompt avec le goût artistique qui domine les autres pièces. Elle est un « ailleurs » qui échappe à la possession, à la « domestication ».

²⁸⁸ « Nature universelle et impitoyable – que j'allais bientôt éprouver en moi-même – » (LPSGH, p. 46).

On parle plutôt d'une nature « terrible et générale » dans la version originale en portugais- rappelons combien la notion de « terreur » importe dans le Sublime.

²⁸⁹ « La chambre tranchait tellement sur le reste de l'appartement que c'était comme si, pour pouvoir entrer, j'avais dû sortir de chez moi et frapper à la porte. La chambre était le contraire de ce que j'avais créé dans ma maison, le contraire de sa beauté exquise qui résultait de mon talent pour ranger (...) La chambre était le portrait d'un estomac vide » (LPSGH, p. 53).

Alors qu'elle croyait avoir un contrôle parfait sur sa vie et son environnement, G.H. doute de plus en plus. Pour contrecarrer son vertige, elle décide avec promptitude de tout aseptiser, et de tout nettoyer. Dès lors, la chambre semble produire des sons irritants comme celui d'un disque rayé. Une colère monte en elle, elle devient nerveuse, comme sous l'effet de la violence sonore de la chambre. La sensation de ne pas appartenir à un lieu persiste comme si l'existence même du personnage courait le risque d'une perte. L'entrée dans la chambre est également une entrée dans le vide, dans la négation. Les premiers signes du « désaisissement » produit par le sublime sont vus comme un « *desabamento de cavernas calcáreas subterrâneas, que ruíam sob o peso de camadas arqueológicas estratificadas*²⁹⁰ » (PSGH, p. 44).

L'évocation de sensations comme la suffocation, le confinement et la contrainte s'enchaînent, caractérisant la scène, bien que le personnage se trouve en hauteur, comme si l'ouverture vers le néant menait à ce retranchement sur soi. L'espace devient étrangeté. À l'intérieur de la garde-robe obscure qui laisse échapper sa noirceur comme une « haleine », par la « brèche de la porte », le face à face avec le cafard a lieu. L'accumulation de sentiments d'étrangeté, de colère, la sensation d'étouffement et l'irritabilité se transforment en terreur devant l'insecte le plus immémorial de la Terre : « Et maintenant je comprenais que Janair et le cafard étaient les véritables occupants de la chambre. » (LPSGH, p. 60).

La bonne Janair, « reine africaine », et le cafard, animal préhistorique, constituent, avec la chambre-minaret désertée, une vision sublime de la vie sauvage qui a pour effet de retirer au sujet son statut de possesseur. En effet, G.H., vulnérable et impuissante, se trouve instantanément destituée de son statut de propriétaire des lieux. Après la tentative de tuer le cafard et de se réapproprier les lieux, le sentiment du sublime prend le dessus. Kant nous explique que l'objet (dans ce cas-ci le cafard) n'est qu'un déclencheur et que le sublime est déjà dans l'esprit des hommes :

²⁹⁰ « Effondrement de grottes calcaires souterraines, s'écroulant sous le poids de couches archéologiques stratifiées » (LPSGH, p. 55).

Tout ce que nous pouvons dire de l'objet, c'est qu'il est propre à servir d'exhibition à une sublimité qui peut être trouvée dans l'esprit; car nulle forme sensible ne peut contenir le sublime proprement dit : il repose uniquement sur des idées de la raison, qui, bien qu'on ne puisse trouver une exhibition qui leur convienne, sont arrêtées et rappelées dans l'esprit par cette disconvenance même que nous trouvons entre elles et les choses sensibles²⁹¹.

Ce que Kant nomme la « disconvenance » entre la raison et le monde sensible porte en elle une forme de joie : « *o coração me batia quase como numa alegria* ²⁹² » (PSGH, p.51) devant la découverte d'une peur beaucoup plus grande que soi. Cette peur, si elle a pour effet de replier le personnage sur lui-même, lui donne également de l'ampleur, comme si, dans une certaine mesure, elle le contaminait d'un sentiment qui ne peut être contenu :

*E estremeci de extremo gozo como se enfim eu estivesse atentando à grandeza de um instinto que era ruim, total e infinitamente doce - como se enfim eu experimentasse, e em mim mesma, uma grandeza maior do que eu*²⁹³. (PSGH, p. 52)

Ainsi, le sujet se gonfle, et, sous l'effet de la terreur, tente de s'élever à la hauteur du sublime : « *Como se pela primeira vez enfim eu estivesse ao nível da Natureza*²⁹⁴. » (PSGH, p. 52). En quelque sorte, l'homme peut ici se mesurer à ses propres limites. Mais surtout, il épouse parfaitement le sublime qui consiste en effet à renverser l'intérieur par l'extérieur. L'illimitation du monde extérieur, sa grandeur, apparaissent alors à l'intérieur des limites du sujet. Cependant, cette force ne conduira qu'au désordre et au renoncement, ce à quoi conduira l'incapacité pour G.H. de tuer le cafard.

3.1.2 Rêverie et imaginal

²⁹¹ Emmanuel Kant, *op.cit.*, p. 140.

²⁹² « Le cœur me battait presque comme de joie » (LPSGH, p. 64).

²⁹³ « Et je frémis d'une jouissance extrême comme si enfin mon attention s'appliquait à la grandeur d'un instinct qui était mauvais, total et infiniment doux – comme si enfin j'éprouvais en moi-même une grandeur plus grande que moi. » (LPSGH, p. 65).

²⁹⁴ « Comme si pour la première fois j'étais à l'échelle de la Nature » (LPSGH, p. 65).

Bien que l'espace dont il est question dans *La passion selon G.H.* soit réduit à l'appartement, cette limitation a le pouvoir de s'emparer de l'immensité. Gaston Bachelard explique que : « C'est souvent par la concentration même dans l'espace intime le plus réduit que la dialectique du dedans et du dehors prend toute sa force²⁹⁵. » La rêverie, « contemplation première », sert ainsi à « [ouvrir] le monde dans un dépassement du monde²⁹⁶ ». Ici, la contemplation de la rêverie rejoint l'analytique du sublime. La rêverie est menée par un désir de creuser la vérité vers d'autres profondeurs. Chaque détour de la voix, chez Lispector, est un détour par l'imaginaire. La rêverie peut ainsi porter la voix vers « la succession infinie des siècles du monde » (LPSGH, p. 126). Le sublime originaire de l'acte d'imagination enclenche donc « deux mouvements qui concentrent et qui dilatent²⁹⁷ », et donc à la fois un repli sur soi et une expansion vers l'extérieur. Or, chez Lispector, la rêverie est d'abord une vision :

Meu método de visão era inteiramente imparcial: eu trabalhava diretamente com as evidências da visão, e sem permitir que sugestões alheias à visão predeterminassem as minhas conclusões; eu estava inteiramente preparada para surpreender a mim mesma. Mesmo que as evidências viessem contrariar tudo o que já estava em mim assentado pelo meu tranquilíssimo delírio²⁹⁸. (PSGH, p. 108)

Cette vision a toutefois lieu à la limite de la conscience. Elle débute à partir d'« évidences » du réel pour se diriger vers ce qui advient à l'esprit : surprises, contrariétés, délires. La rêverie s'ouvre entièrement sur le monde enfoui en soi, reflété vers l'extérieur. La figure du somnambule revient à plusieurs reprises dans le roman de Lispector : elle représente le fait d'appréhender le monde sous « commande hypnotique », en gardant les yeux ouverts, certes, mais sans voir. Le somnambule regarde de l'intérieur. De fait, l'expérience-limite oblige le sujet à voir le réel à partir d'un nouveau point de

²⁹⁵ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Les Presses universitaires de France, 3^{ème} édition, 1961, p. 254.

²⁹⁶ *Ibid*, p. 210.

²⁹⁷ *Ibid*, p. 215.

²⁹⁸ « Ma méthode visuelle était totalement impartiale : je travaillais directement avec les évidences de ma vision, et sans permettre que des suggestions étrangères à la vision prédéterminent mes conclusions : j'étais tout à fait prête à me surprendre moi-même. Même si les évidences contrariaient tout ce qui était ancré en moi du fait de mon délire si tranquille. » (LPSGH, p. 123).

vue: « *Ah, tenho que acreditar com tanta fé na semente verdadeira e oculta de minha humanidade, que não devo ter medo de ver a humanização por dentro*²⁹⁹. » (PSGH, p. 144). Dans la dialectique entre lumière et obscurité, visible et invisible, intériorité et extériorité, il devient possible de vivre le rêve en plein jour sans l'aide de la nuit. Rappelons-nous que la voix avance à la manière d'un « rêve éveillé ». « *Mas lembra-te que isso tudo acontecia eu acordada e imobilizada pela luz do dia, e a verdade de um sonho estava se passando sem a anestesia da noite*³⁰⁰. » (PSGH, p. 103). L'observation de l'obscurité au cœur du jour mène à des images d'immensité. Le désert, paysage grandiose par excellence, est représenté de façon tacite dès l'entrée dans la chambre par des indices de sécheresse :

*[...] meus lábios secos recuaram até os dentes: os répteis que se movem sobre a terra! Na reverberação parada da luz do quarto, a barata era um pequeno crocodilo lento. O quarto seco e vibrante. Eu e a barata pousadas naquela secura como na crosta seca de um vulcão extinto*³⁰¹.
(PSGH, p. 76)

G.H., choquée par sa découverte et épuisée, s'endort pour se réveiller à midi, en pleine chaleur suffocante, au moment culminant du jour – seule indication temporelle du texte. Entre éveil et sommeil, une rêverie complète a lieu alors que G.H. observe la ville de Rio de Janeiro par la fenêtre : « Je me suis levée avant même de l'avoir décidé, et bien qu'inutilement, j'ai essayé d'ouvrir davantage la fenêtre déjà grande ouverte, et j'ai essayé de respirer, ne serait-ce que respirer l'immensité visuelle; je recherchais une immensité » (LPSGH, p. 119).

Le regard effectue un parcours qui va du très près (l'imminence de la présence du cafard entre l'armoire et le pied du lit) au très loin – créant un « horizon du paysage », pour

²⁹⁹ « Ah, il faut que je croie avec tant de foi dans la semence véritable et occulte de mon humanité que je n'aie pas peur de regarder mon humanisation de l'intérieur. » (LPSGH, p.161).

³⁰⁰ « Mais souviens-toi que tout cela se passait alors que je restais éveillée et immobilisée par la lumière du jour, et la vérité d'un rêve était en train de s'imposer sans l'anesthésie de la nuit. » (LPSGH, p. 118).

³⁰¹ « [...] mes lèvres sèches ont reculé jusqu'aux dents [...] Dans la réverbération extatique de la lumière de la chambre, le cafard était un petit crocodile immobile. La chambre sèche et vibrante. Moi et le cafard posés sur cette sécheresse-là comme sur la croûte sèche d'un volcan éteint » (LPSGH, p.89). Erreur de traduction, « *reverberação parada* » signifie réverbération statique et non extatique.

reprendre l'expression de Michel Collot : « cette distance qui est l'empan de notre présence au monde, ce battement du proche et du lointain qui est la pulsation même de notre existence³⁰² ». L'horizon, dans sa projection vers le lointain, unit le visible et l'invisible; il déploie la voix intérieure vers l'ailleurs. Bachelard compléterait en affirmant : « En fait, la rêverie est un état entièrement constitué dès l'instant initial. On ne la voit guère commencer et cependant elle commence toujours de la même manière. Elle fuit l'objet proche et tout de suite elle est loin, ailleurs, dans l'espace de l'ailleurs³⁰³ ».

Le regard se pose à la fenêtre, se promène sur les toits, les favelas, pour ensuite surplomber l'Asie mineure et les sables d'un « désert nu et ardent » (LPSGH, p. 120). Au-delà du désert, ce sont les grands fleuves salés, le soleil qui brûle, et enfin, on procède à un retour à l'ennui du moment présent. Chez Lispector, « le présent contemple le présent » (LPSGH, p. 121), fidèle à l'idée qu'il y a une concomitance entre les temps passés et futurs. La vision, dans ce tourbillon d'images ancestrales et visionnaires, devient de plus en plus claire. Le fait de « voir » est une évidence.

[...]jentão vi como quem nunca vai contar. Vi, com a falta de compromisso de quem não vai contar nem a si mesmo. Via, como quem jamais precisará entender o que viu. Assim como a natureza de uma lagartixa vê: sem ter depois sequer que lembrar. A lagartixa vê- como um olho solto vê³⁰⁴. (PSGH, p. 106)

Le rêve continue alors que G.H. prend une distance vis-à-vis d'elle-même et s' imagine être le premier être humain à avoir pénétré la chambre et y avoir vu le désert il y a trois millénaires. L'espace de la ville incarne désormais, dans sa cartographie, la profondeur du temps symboliquement représentée par Athènes:

Subindo com o olhar para cada vez mais longe, por elevações sempre mais escarpadas, diante de mim jaziam gigantescos blocos de edifícios

³⁰² Michel Collot, « De l'horizon du paysage à l'horizon des poètes », *L'horizon fabuleux*, Paris, José Corti, 1988, p. 11.

³⁰³ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 209-210.

³⁰⁴ « [...] Je vis alors, comme quelqu'un qui ne va jamais le raconter. Je vis, avec le détachement de celui qui ne va même pas se le raconter à lui-même. Je voyais, comme quelqu'un qui n'aura jamais besoin de comprendre ce qu'il a vu. Tout comme la nature d'un petit lézard voit : sans avoir par la suite à se souvenir. Le lézard voit- comme peut voir un œil séparé du corps. » (LPSGH, p. 121).

*que formavam um desenho pesado, ainda não indicado num mapa. Continuei com o olhar, procurava no morro os restos de alguma muralha fortificada. Ao alcançar o topo da colina, deixei os olhos circunvagarem pelo panorama. Mentalmente tracei um círculo em torno das semi-ruínas das favelas, e conheci que ali poderia ter outrora vivido uma cidade tão grande e límpida quanto Atenas no seu apogeu, com meninos correndo entre mercadorias expostas nas ruas*³⁰⁵. (PSGH, p. 108)

La voix, créatrice de ces espaces imaginés, poursuit sa route jusqu'aux sous-sols du Sahara et ses sources d'eau souterraines. Ce voyage « astral » révèle l'épaisseur – pour le moins l'épaisseur “symbolique” – d'une voix qui se perd et s'invente une cartographie du monde ancestral, un monde dans lequel elle aurait été fragment de hiéroglyphe, à l'aube de l'humanité, et dont elle serait le dernier vestige. Les visions de G. H. sont semblables à des actes méditatifs. Elles sont sans objectif de pensée, et le vrai ou le faux n'ont pas d'importance. L'écriture bascule ainsi hors langage et hors vérité :

*Não, em tudo isso eu não estivera enlouquecida ou fora de mim. Tratava-se apenas de uma meditação visual. O perigo de meditar é o de sem querer começar a pensar, e pensar já não é meditar, pensar guia para um objetivo. O menos perigoso é, na meditação, “ver”, o que prescinde de palavras de pensamento*³⁰⁶. (PSGH, p.112)

Cette perte de pensée et de langage par la méditation permet d'entrer dans le « monde imaginal ». Cynthia Fleury, dans son ouvrage *Imagination, imaginaire, imaginal*, affirme que, pour atteindre le réel, nous devons être connectés à notre faculté imaginative³⁰⁷. En effet, fabuler permettrait d'accéder à ce qui est occulté au sein de la réalité, c'est-à-dire cette part qui dépasse le pur raisonnement logique. Le concept de « monde imaginal »,

³⁰⁵ « Pourtant le regard de plus en plus loin, vers des crêtes toujours plus escarpées, devant moi gisaient de gigantesques blocs d'immeubles formant un dessin lourd pas encore indiqué sur une carte. Continuant à regarder, je cherchais sur la colline les restes de quelque muraille fortifiée. Du sommet de la colline, j'ai laissé mes yeux parcourir le panorama alentour. Mentalement, je traçai un cercle autour des semi-ruines des favelas, et je sus que là aurait pu avoir vécu une ville aussi grande et limpide qu'Athènes à son apogée, avec des enfants courant entre les marchandises à l'étal dans les rues. » (LPSGH, p. 123).

³⁰⁶ « Non, en tout cela je n'avais jamais été folle ou hors de moi. Il s'agissait seulement d'une méditation visuelle. Le danger de la méditation c'est de, sans le vouloir, commencer à penser, et penser n'est plus méditer, *penser à un objet*. Le moins dangereux est, dans la méditation, de « voir » ce qui se passe de mots de pensée » (LPSGH, p. 127). Notre changement de police - En portugais, Lispector écrit : « *penser mène à un objectif* ». Cela décrit bien la rêverie qui est sans objet, certes, mais surtout sans but précis. (Notre traduction).

³⁰⁷ Cynthia Fleury, *Imagination, imaginaire, imaginal*, Paris, Presses universitaires de France, 2006.

emprunté au philosophe Henry Corbin est le monde intermédiaire de la réinvention. Composé d'« ajustements » par rapport à notre perception du monde; il est un « lieu de négociation entre l'âme et la réalité³⁰⁸ ». Cet espace méditatif de liberté permet un recul critique par l'imagination. L'espace de l'imaginal vise à rétablir le lien authentique avec le monde, à raccorder les considérations matérielles et objectives aux aspects spirituels. Le passage par le « monde imaginal » permet ainsi de se défaire des dissociations entre corps-esprit, sensible-intelligible et de favoriser l'harmonisation des dimensions de l'homme et de ses (inter)relations avec le monde. Cette conceptualisation se rapproche ainsi de la philosophie orientale qui conçoit l'être dans son entièreté et non comme fondamentalement divisé, voire coupé de son corps émotionnel et poétique. Il s'agit ici, pour Corbin et les collaborateurs de l'ouvrage de Fleury, de « défendre l'imagination comme une faculté d'accès à la réalité, à « plus » de réalité, comme si la faculté imaginaire était la seule à pouvoir *révéler* le monde dans toutes ses densité et complexité éventuelles³⁰⁹ ». Le « désenchantement moderne », pointé par Corbin, serait justement causé par un manque d'imaginal, soit une difficulté à appréhender le réel avec l'âme :

Ce n'est donc pas moins de *fiction* que nous risquons d'avoir avec la perte de la faculté imaginative, mais bien moins de *réel*; nous risquons de cloisonner les mondes sensible et intelligible, de les tuer à petit feu, justement parce qu'ils ne s'animent et ne se « vivifient » qu'à la condition d'être l'un au contact de l'autre³¹⁰.

Cette « vivification » est essentielle afin de pouvoir appréhender le monde de façon holistique. La voix de *La passion* cherche autant à raisonner qu'à imaginer; on ne peut pas dissocier les jeux d'esprits de ses parcours d'images. C'est cette articulation entre le voir et l'imaginé qui donne accès à l'expérience du réel, en augmentant ses potentialités, en étendant la vue. L'imagination devient alors « un organe de pénétration dans le monde intermédiaire qu'est le monde imaginal, où le spirituel prend subtilement corps et où le

³⁰⁸ Cynthia Fleury discute de l'imaginal selon Henry Corbin dans *Imagination, imaginaire, imaginal*, Paris, Presses universitaires de France, 2006, p. 15.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 10.

³¹⁰ Cynthia Fleury discute de la théorie d'Henry Corbin dans *Imagination, imaginaire, imaginal, op.cit.*, p. 37.

corporel se spiritualise³¹¹ ». Grâce à ce rapport entre le réel et l'image, Lispector creuse les profondeurs du réel ainsi que la relation que l'homme entretient avec lui. Le sujet empirique prend ses distances, se transforme, lorsque l'imagination s'ajoute à la perception. Cette distanciation du sujet de l'expérience crée cette conscience autonome que nous avons appelée « voix ». Cette voix pense, questionne, doute de son expérience, se place en retrait, imagine, retourne aux débuts de l'humanité, « avant le langage ». Elle crée cette brèche « imaginaire », portant en elle-même un système d'images qui fonde sa présence au monde – son sentiment d'appartenance à un tout qui l'excède. Elle se déconditionne de toute appartenance sociale, physique, temporelle, afin de gagner son droit d'exister en tant que fragment libre et intemporel du monde.

3.1.3 Espace émotionnel et sensations

Dans le roman de Lispector, le lecteur ressent rapidement l'émotion (*motio*- en latin, mouvement) d'une voix dotée du pouvoir de l'imaginaire et de la contemplation. Nous observons la montée de son angoisse, état de malaise comparé par Lispector à une « angine pectorale de l'âme » dans son livre *A Descoberta do mundo*.

*Não se confessar a si próprio porque nem tem mais o quê. Ou se tem e não se pode porque as palavras não viriam. Não ser o que realmente se é, e não se sabe o que realmente se é, só se sabe que não se está sendo. E então vem o desamparo de se estar vivo*³¹². (DM, p.228)

L'angoisse existentielle, la nausée, le mal-être sont des thématiques sartriennes que le critique Benedito Nunes rapproche de l'œuvre de Clarice dans *O drama da linguagem*³¹³.

³¹¹ Henry Corbin cité par Cynthia Fleury dans *Ibid*, p. 20.

³¹² Clarice Lispector, *La découverte du monde*, op.cit., p. 214.

« Ne pas se confesser à soi-même car on n'en a même plus le pourquoi. Ou bien on l'a et on ne peut pas parce que les mots ne viennent pas. Ne pas être ce qu'on est réellement, et on ne sait pas ce qu'on est réellement, on sait seulement qu'on n'est pas en train d'être. Et alors vient le désarroi d'être vivant. »

³¹³ Benedito Nunes, « O mundo da náusea e o fascínio da coisa », *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*, São Paulo, Editora Ática, 1995, p.113-123.

Ce « désarroi d'être vivant », que nous ressentons dans les tremblements de voix de la narratrice de *La passion*, mène à la conscience pure de l'existence. Néanmoins, l'émotion première qui saisit G.H. précède l'angoisse, juste avant la conscience de l'existence. Sans qu'elle ne le sache consciemment, cette émotion est contenue et s'exprime par un pressentiment, celui d'une vie dissimulée dont on veut taire la peur qu'elle inspire. Ce pressentiment est nommé à plusieurs reprises par l'usage de l'expression « pré-climax ». Ce « *leve tom de pré-climax*³¹⁴ » (PSGH, p. 25-26), synonyme de chute, d'abîme, de silence, est dénoté dans l'observation de la photographie de plage de G.H. « *Talvez tenha sido esse tom de préclímax o que eu via na sorridente fotografia mal-assombrada de um rosto cuja palavra é um silêncio inexpressivo [...]*³¹⁵. » (PSGH, p. 26). Cette photographie détient un élément secret ou caché, un « silence inexpressif » (LPSGH, p. 36), et cause une émotion « sans nom ». Cet élément est ce qui vient déranger l'ambiance générale de la photographie, déranger l'ordre normal du quotidien. Prendre conscience de ce détail perturbateur, c'est avoir « le courage [...] de savoir que l'on vit » (LPSGH, p. 34).

Dans son célèbre essai *La chambre claire*, Barthes discute de ce détail, dans la photographie, qui « blesse³¹⁶ ». Se concentrant sur l'étude de l'émoi du spectateur et sur les effets qu'une photo produit sur lui, il établit deux catégories: le « studium » et le « punctum ». Le studium correspond à l'aspect général de la photographie, son contexte visible, banal et neutre. Par exemple, dans la photographie de G.H, il s'agirait simplement d'une jeune femme sur une plage brésilienne. Le « punctum », quant à lui, est ce qui « point³¹⁷ » le spectateur et l'émeut. Cet effet est bien souvent lié à un élément, un détail qui attire l'attention. La véritable photo est celle qui vient « révéler ce qui était si bien caché », ajoute Barthes. La photographie de G.H. révèle une « présence d'ectoplasme » :

³¹⁴ « Léger ton de pré-climax » (Notre traduction). Dans la traduction française, « pré-climax » a été traduit par « tension » (LPSGH, p. 36).

³¹⁵ « Peut-être était-ce cette tension que je voyais sur la photographie souriante et surexposée d'un visage dont la parole est un silence inexpressif [...] » (LPSGH, p. 36) La « tension » est le « pré-climax », en portugais.

³¹⁶ Roland Barthes, *La chambre claire, note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'étoile, Gallimard, Éditions du Seuil, 1980, p. 81 : « une essence (de blessure) ».

³¹⁷ *Ibid.*, p. 71 : « Ce « détail » est le *punctum* (ce qui me point) ».

« *Somente na fotografia, ao revelar-se o negativo, revelava-se algo que, inalcançado por mim, era alcançado pelo instantâneo: ao revelar-se o negativo também se revelava a minha presença de ectoplasma*³¹⁸. » (PSGH, p. 30)

Dans le cas qui nous intéresse, le « punctum » de la photographie semble dévoiler un « abîme » : « Sont-ce seulement les clichés qui photographiaient un abîme? un abîme. Un abîme de néant. Seulement cette grande chose vide : un abîme. » (LPSGH, p. 35). La révélation d'« un manque, une absence » (LPSGH, p. 41) dans la photographie de plage de G.H. est ce détail qui surprend dans la photo, qui déstabilise et « perce » l'image, « ce quelque chose qui [provoque] en moi un petit ébranlement », pour reprendre les mots de Barthes, ce quelque chose qui fait « tilt », « une *immobilité vive* liée à un détail (à un détonateur)³¹⁹ ». En se rappelant le silence répété qui transparait dans le regard, sur la photographie, la voix, chez Lispector, ramène à la surface l'actualité constante du « punctum », cet abîme toujours présent à travers le temps. L'abîme aperçu dans l'image agit comme un « détonateur », et l'« *immobilité vive liée à un détail* » dont parle Barthes ouvre un espace émotionnel (de mouvement) habité par des sensations de plus en plus intenses. Le « tilt », dans *La passion*, se répète, marque le pressentiment, donne le « ton de pré-climax ». Il est ramené à la mémoire de G.H. lorsqu'elle se rappelle la photographie, se transpose dans les espaces, est réitéré dans l'observation de l'immeuble, de la chambre, et culmine avec l'apparition du cafard. Le « tilt » est un signal presque imperceptible qui provient du décor : « *E recebia com atenção esse nada, recebia-o com o que havia dentro de meus olhos nas fotografias; só agora sei de como sempre estive recebendo o sinal mudo*³²⁰. » (PSGH, p. 34)

³¹⁸ « C'est seulement sur la photographie une fois développée qu'apparaissait quelque chose, quelque chose qui, hors de ma portée, était à la portée d'un cliché : le négatif une fois révélé révélait ma présence d'ectoplasme. (LPSGH, p. 41).

³¹⁹ Roland Barthes, *La chambre claire, note sur la photographie, op.cit.*, p. 81-82.

³²⁰ « Je voyais ce que tout cela disait : cela ne disait rien. Et j'enregistrais ce rien avec application, je l'enregistrais avec ce qu'il y avait au fond de mes yeux sur la photo; ce n'est qu'aujourd'hui que je sais de quelle façon j'ai, de tout temps, enregistré le signal muet. » (LPSGH, p. 45).

Un élément de surprise est sans cesse présent dans l'image proposée par le texte, une image qui, de prime abord, semble fixe. Comment une simple chambre vide devient-elle caverne puis sarcophage? Comment les bouches de l'immeuble deviennent-elles gorges et canyons? Comment un cafard écrasé devient-il reine africaine? En tentant d'embrasser l'espace, le regard capte un détail qui blesse tandis que les lieux se modifient pour s'adapter à l'émotion. De fait, le sentiment, éprouvé, modifie la qualité du monde et permet au sujet de l'habiter encore. Nous remarquons que ce motif de la transformation du monde est présent dès les premières pages de *La passion* : « o mundo inteiro terá que se transformar para eu caber nele³²¹. » (PSGH, p. 9). Ainsi, la photo de plage, banale, devient un portrait de Mona Lisa. « Tous les portraits sont un portrait de Mona Lisa » (LPSGH, p.36). Cette image qui fait « tilt » devient un nouvel espace de Mystère. Elle se fond à l'émotion qui l'habite, d'abord la surprise, l'angoisse, puis la peur. Elle provoque également la nervosité, le plaisir et la joie.

On se souviendra que, pour Jean-Pierre Richard, la sensibilité est le premier instigateur du monde, de la réalité qui nous entoure : « Tout commence par la sensation. Aucune idée innée, aucun sens intime, aucune conscience morale ne préexistent dans l'être à l'assaut des choses³²². » Fonctionnant par thèmes, il est critiqué pour sa fascination envers les œuvres qu'il analyse et son intérêt pour les sentiments³²³. Richard en a fait une nouvelle posture analytique : celle d'être à l'écoute du texte et de ses échos. Nous croyons que cette posture permet de mettre en valeur une dimension de l'œuvre littéraire souvent négligée par les critiques, soit le domaine de la sensibilité. Pour Richard, cet espace intime est immédiat et mouvant. Il influe sur la pensée :

La pensée n'est plus alors cette course folle de sentiments entrechoqués, mais le *développement* qui approfondit chaque sentiment et l'arrache à sa solitude en lui prêtant la coloration et la résonance des sentiments voisins,

³²¹ « Le monde entier va devoir se transformer pour que j'y prenne place » (LPSGH, p.20).

³²² Jean-Pierre Richard, *Littérature et sensation*, Paris, éditions du Seuil, 1954, p. 18.

³²³ Jérémie Majorel, « Échos de Jean-Pierre Richard », *Acta fabula*, vol. 14, no 8, 2013, en ligne, <<http://www.fabula.org/acta/document8209.php>>, consulté le 10 août 2016.

en l'emportant en un glissement où toute distinction se trouve bientôt abolie³²⁴.

Rappelons que l'effet d'immédiateté, ou la transparence du récit, pour le dire comme Dorrit Cohn, a lieu par la fusion des instances (le moi narrateur et le moi de l'action). Or, leur rapprochement est rendu possible non seulement par les détours de la voix mais également par l'incursion de plus en plus insistante du sensoriel. Le monde sensoriel permet au moi narrateur de faire revivre le moi de l'action et, par le fait même, il emporte le lecteur, qui semble contaminé dans sa lecture, rivé à l'action, captivé par la voix.

Dès l'entrée de G.H. dans la chambre, on remarque qu'elle est prise de nervosité : « Rien, rien, sauf que mes nerfs étaient maintenant tout à fait réveillés, mes nerfs qui s'étaient tenus tranquilles ou seulement bien rangés... » (LPSGH, p. 55). La cigarette témoigne également de son agitation : « je me consumais d'envie de fumer » (LPSGH, p. 134). Même que son cœur va « blanchir comme blanchissent les cheveux » (LPSGH, p. 58) lorsque G.H. aperçoit le cafard. Elle retient alors un cri qui va conséquemment sourdre comme une vibration. La vibration est, par ailleurs, le son le plus subtil et le plus envahissant dans le texte de Lispector. Si le cafard vibre : « vibration aigre de ses grelots de crotale dans le désert » (LPSGH, p.72), la chambre aussi vibre, puis la chaleur se transforme en vibration d'oratorio, et le cri, à peine retenu dans la gorge du personnage, vibre à son tour « J'ai peur de tant de matière – la matière vibre d'attention, vibre de processus vivant, vibre d'actualité inhérente. » (LPSGH, p. 156).

Il y a, chez Lispector, une apologie de la matière en résonance, de la chose en soi. Les différentes sphères du vivant sont ainsi en interrelation, unies par un lien intrinsèque entre les fragments du monde et son tout: « *O mundo só não me amedrontar ia se eu passasse a ser o mundo. Se eu for o mundo, não terei medo. Se a gente é o mundo, a gente é movida*

³²⁴ Jean-Pierre Richard, *Littérature et sensation, op.cit.*, p.55.

*por um delicado radar que guia*³²⁵. » (PSGH, p. 90). L'être et le monde se fondent dans une tierce réalité, une réalité intervallaire imaginaire. Cette transformation opérée dans l'espace émotionnel ouvre un monde d'interpénétration « magique ». Outre le moi de l'action et le moi narrateur, l'auteur et le lecteur, lesquels, à certains moments, semblent se correspondre, G.H. commence à échanger des regards avec le cafard. Ses pattes deviennent des cils. Ce dernier la fixe dans les yeux : « Chaque œil reproduisait le cafard entier » (LPSGH, p. 69). La personnification du cafard et l'anthropomorphisme du personnage sont le signe évident de cette interpénétration par la sensation et l'émotion. Le cafard, orné de cils, ressemble bientôt à une « fiancée », prend l'apparence d'une jeune femme, tandis que G.H. se rapproche de plus en plus d'une figure animale. Un jeu de séduction va même se mettre en place : « Le cafard est séduction pure. Cils, cils qui sans cesse cillent et appellent » (LPSGH, p.73), suivant une forme d'érotisation de l'horreur. La sueur point et la chaleur s'intensifie dans la chambre jusqu'à ce que G.H., à force d'observer le cafard, se mette à lui transférer ce qu'elle sent : « [...] *cruzei as pernas suadas, nunca pensara que perna pudesse suar tanto. Nós duas, as soterradas vivas. Tivesse eu coragem, e enxugaria o suor da barata*³²⁶ » (PSGH, p. 92). « Nous deux », G.H. et le cafard. La sensation d'intense chaleur sera vite suivie d'un froid glacial. À la fin de la rêverie de G.H, la chambre, en plein jour, se métamorphose en nuit mélancolique : « *Então percebi que o quarto existia por si mesmo, que ele não era o calor do sol, ele também podia ser frio e tranquilo como a lua*³²⁷. » (PSGH, p. 89). La chambre existe en tant qu'espace magique créé par le ressenti (« sentir »); elle peut être chaude, froide, sèche, humide; sa température et ses attributs varient au fil de la rêverie. Elle est un monde en soi, issu du sommeil :

³²⁵ « Le monde ne cessera de m'effrayer que lorsque je deviendrai moi-même le monde. Si je deviens le monde, je n'aurai plus peur. Si quelqu'un est le monde, il est mû par un délicat radar qui le guide. » (LPSGH, p. 103).

³²⁶ « [...] je croisai mes jambes qui étaient en sueur. Je n'avais jamais pensé que les jambes puissent transpirer autant. Nous deux, enterrées vivantes. Si j'en avais le courage, j'essuierais la sueur du cafard » (LPSGH, p. 105).

³²⁷ « J'ai alors compris que la chambre existait par elle-même, qu'elle n'était pas la chaleur du soleil, qu'elle pouvait aussi être froide et tranquille comme la lune. » (LPSGH, p. 103).

*Vinda daquele sono, em cuja superfície sem profundidade minhas patas curtas se haviam agarrado, eu estremecia agora de frio. Logo, porém, a transidez passava, e de novo, em pleno dentro do ardor do sol, eu sufocava confinada*³²⁸. (PSGH, p.103)

On passe rapidement du chaud au froid, et G.H. a soudainement des pattes de cafard. La tentative de tuer le cafard et enfin de le manger, actions les plus intenses du récit, sont vécues presque sous l'effet de l'« hypnose » : « *Fora mais uma vertigem, pois que eu continuava de pé, apoiando a mão no guarda-roupa. Uma vertigem que me fizera perder conta dos momentos e do tempo. Mas eu sabia, antes mesmo de pensar, que, enquanto me ausentara na vertigem, "alguma coisa se tinha feito"*³²⁹. » (PSGH, p. 165-166)

« Quelque chose s'était fait. » L'acte anthropophage de manger le cafard a lieu lors d'un vertige. Cette ellipse est suivie d'un quasi évanouissement du personnage. Ces actions, entre rêve et réalité, provoquent des sensations physiques de malaise allant jusqu'au vomissement : « [...] *eu havia vomitado a exaltação. E inesperadamente, depois da revolução que é vomitar, eu me sentia fisicamente simples como uma menina.* [...] *Minha alegria e minha vergonha foi ao acordar do desmaio*³³⁰. » (PSGH, p. 165). La fuite face à une émotion trop forte ne vient que relancer et approfondir le monde magique créé par celle-ci. La peur amplifie ainsi l'impression du rêve : « *E quando mesmo assim não tenho coragem, então eu sonho*³³¹. » (PSGH, p. 16).

Nous remarquons que Lispector manipule des figures opposées qui influencent la trame du monde sensible : chaud/froid, humide/sec, nuit/jour, humain/animal, etc. Elle les arrime au mouvement de la voix. L'enchaînement de ces éléments, alors, ne semble pas

³²⁸ « Venant de ce sommeil à la surface sans profondeur duquel mes pattes courtes s'étaient accrochées, je frissonnais maintenant de froid. Bientôt, le froid disparut, et de nouveau, en plein dans l'ardeur du soleil, je suffoquais, étouffée. » (LPSGH, p. 118-119).

³²⁹ « C'avait été plutôt comme un vertige, car j'étais toujours debout, appuyant la main sur l'armoire. Un vertige qui m'avait fait perdre le compte des moments et du temps. Mais je savais, avant même de penser, que, pendant que je m'étais absentée dans le vertige, "quelque chose s'était fait" » (LPSGH, p. 184).

³³⁰ « [...] j'avais vomi l'exaltation. Et, d'une façon inattendue, après la révolution qu'est le fait de vomir, je me sentais physiquement simple comme une petite fille. [...] Ma joie et ma honte ce fut au sortir de l'évanouissement » (LPSGH, p.184).

³³¹ « Et lorsque même ainsi accompagnée le courage me manque, alors je rêve. » (LPSGH, p. 26).

contradictoire mais circonstanciel, comme si l'on suivait une partition qui s'élabore selon les humeurs du compositeur. L'espace du récit s'élabore ainsi à partir des émotions, des sensations, et de leur extrapolation dans l'imaginaire.

3.2 Vers une poétique du Zen

Dans *La passion selon G.H.*, les mouvements indécis de la voix se traduisent par des humeurs et des proliférations d'images presque « délirantes », créant la tension nécessaire à une dramatisation du discours. G.H., dans tous ses états, passe également par un désir « subversif » de transcendance. Le roman a souvent été étudié sous la loupe du Christianisme ou du Judaïsme, puis du mysticisme religieux³³² en raison de l'idée de « transcendance » qui circule dans le texte de manière récurrente, de même que la forme du chemin de croix. Tous les indices d'une trajectoire religieuse sont là, du titre, *La passion*, jusqu'à la division du roman en 33 « stations », l'expulsion dans le désert, l'appel de Dieu, l'Évangile, le sabbat, les citations de l'Apocalypse et du Nouveau Testament, etc. Nous constatons que cette parodie³³³ du discours religieux que Lispector instaure dans le roman, « sérieuse » ou non, lie l'abject à la pureté, l'horreur à la beauté : « De l'enveloppe sort un cœur gros et blanc et vivant comme du pus, mère, bénie sois-tu entre tous les cafards, maintenant et à l'heure de ta mort qui est aussi la mienne, cafard et joyau. » (LPSGH, p. 106). Les prières insérées dans le roman regorgent de contrastes surprenants. Qui plus est, l'abondance des influences (le Christianisme, la mystique occidentale, le Judaïsme et la Cabale) entre leur amplification et leur traitement ironique, ne sert qu'à multiplier les visions et à écraser les dogmes afin d'accepter toutes les influences. Il y a donc là un désir

³³² Benedito Nunes, « O itinerário místico de G.H. », *O drama da linguagem*, op.cit., p. 58-77.

³³³ Plusieurs personnes ont en effet soulevé cet aspect parodique dans le roman :

Olga de Sá, « Paródia e Metafísica », dans Benedito Nunes (dir.), *Clarice Lispector: Edição crítica de A paixão segundo G.H. op.cit.*, p.213-236.

Charlene Soares Da Silva, « Uma experiência mística às avessas : estudo sobre a paródia religiosa em *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector », Réquisitoire pour l'obtention du baccalauréat en lettres, Curitiba, Université fédérale de Paraná, 2007.

de se jouer des catégories, de distraire la morale, pour, enfin, retourner à l'immanence. L'homme n'est finalement qu'un « neutre artisanat de la vie » (LPSGH, p. 101).

3.2.1 La voix mélancolique

Jean-Pierre Richard décrit la mélancolie chez Stendhal comme la fusion entre le vertige – effet lié, dans le cadre de notre étude, au sublime – et un « brouillard d'échos et de passages³³⁴ ». « Semblable à la *rêverie tendre*, qui plonge l'âme dans une imagination confuse des possibles », ajoute-t-il, « elle s'en distingue cependant par une nuance d'insatisfaction qui semble affecter d'un signe négatif ses mouvements les plus délicieux³³⁵ ». Ce sentiment d'insatisfaction ramène à la surface ce que Kant nomme la « peine³³⁶ », ou la tristesse mélancolique de celui qui s'est replié sur lui-même, s'est retiré du monde pour se confiner dans une chambre. La mélancolie provient d'un désenchantement qui crée un mal-être, une inadéquation entre l'être et le monde : « *Com o desmoronamento de minha civilização e de minha humanidade - o que me era um sofrimento de grande saudade - com a perda da humanidade, eu passava orgiicamente a sentir o gosto da identidade das coisas*³³⁷. » (PSGH, p. 102)

L'écroulement de la structure sociale et humaine engendré par l'expérience soulève la tristesse de celui qui a tout perdu. La catastrophe place le sujet qui subit en position d'impuissance, témoin des derniers moments de l'humanité. La mélancolie se lie certainement à un sentiment de fin, fin d'un monde, d'une civilisation, d'une croyance :

O mundo havia reivindicado a sua própria realidade, e, como depois de uma catástrofe, a minha civilização acabara: eu era apenas um dado histórico. Tudo em mim fora reivindicado pelo começo dos tempos e pelo meu próprio começo. Eu passara a um primeiro plano primário, estava

³³⁴ Jean-Pierre Richard, *Littérature et sensation*, op.cit., p. 56.

³³⁵ *Idem*.

³³⁶ Emmanuel Kant, « Analytique du sublime », op. cit., p. 161.

³³⁷ « Avec l'écroulement de ma civilisation et de mon humanité – que je ressentais comme une souffrance d'une grande nostalgie – avec la perte de mon humanité, je devenais capable de sentir avec jouissance le goût de l'identité des choses » (LPSGH, p. 117).

*no silêncio dos ventos e na era de estanho e cobre - na era primeira da vida*³³⁸. (PSGH, p. 68)

Ce retour au « premier âge de la vie » est également un renouveau, un retour à une liberté première, encore teintée de la douleur face à la perte d'un ancien « moi », d'un ancien « monde ». La mélancolie se lie d'abord à la douleur qui est le propre de la condition humaine. Elle s'ébauche sur des ruines, lorsque l'espoir est remplacé par une forme de lucidité, une force de contestation, un pouvoir négatif : « *A esperança de quê? Pela primeira vez eu me espantava de sentir que havia fundado toda uma esperança em vir a ser aquilo que eu não era*³³⁹. » (PSGH, p. 57) L'insatisfaction de la voix mélancolique, chez Lispector, trouvera-t-elle la plénitude à travers cette sensation initiale de vide, d'« abîme »?

Plus qu'un sentiment négatif, la mélancolie lispectorienne est en mesure, peu à peu, de rallier la noirceur à la lumière. Elle est d'abord décrite comme « regrettante ». Son architecture interne est bâtie sur des couches interminables de douleur, « sous la mémoire de la mémoire de la mémoire déjà perdue d'un temps de douleur » qui en viendront à être perforées, « sachant que notre temps de douleur s'achèverait, de même que l'enfant n'est pas un enfant statique mais un être qui grandit. » (LPSGH, p. 125) On retrouve donc une conception positive de la mélancolie chez Lispector. Jeana Laura da Cunha Santos distingue, dans son essai consacré à la romancière, la mélancolie « vulgaire » et la mélancolie « sublime³⁴⁰ ». Alors que le premier type, pathologique, n'apporte rien d'autre que la tristesse passive, le type sublime, quant à lui, se lie aux forces spirituelles. Da Cunha Santos parle d'une mélancolie active, qui s'oppose à l'« immobilisme de la mélancolie allégorique du contemplateur de ruines, car il a conscience que la rédemption de l'histoire

³³⁸ « Le monde avait retrouvé sa réalité première, et, comme après une catastrophe, ma civilisation avait disparu : je n'étais plus qu'une donnée historique. Tout en moi avait été réabsorbé par l'origine des temps, et par ma propre origine. J'étais passée à un premier plan élémentaire, j'étais dans le silence des vents, à l'âge du cuivre et de l'étain – au premier âge de la vie » (LPSGH, p. 81).

³³⁹ « Quel espoir? Pour la première fois j'étais épouvantée de découvrir que j'avais misé tout mon espoir sur le projet de devenir ce que je n'étais pas. » (LPSGH, p. 70).

³⁴⁰ Jeana Laura da Cunha Santos, *A estética da melancolia em Clarice Lispector*, Florianópolis, Editora da UFSC, 2000, p. 37

peut surgir de ces mêmes ruines³⁴¹ ». Elle reprend la pensée de Walter Benjamin qui affirme que la mélancolie « signale, en même temps, le début et la fin de la tristesse³⁴² ».

Dans le roman, la voix mélancolique prend effectivement un rôle actif : « Insatisfaite mais comblante, vide mais source de plénitude, moins qu'une maladie elle apparait comme un remède aux malheurs de l'âme desséchée. Car le vide qu'elle a creusé dans l'âme, la sensibilité va l'exploiter comme une profondeur résonnante [...] »³⁴³, poursuit Jean-Pierre Richard à propos de la mélancolie. Ainsi, l'« âme desséchée » sera finalement marquée par le signe bienveillant et purificateur de l'eau. Dans le récit, les images d'eau, d'humidité, de sel et de liquéfaction agissent en contrepartie des sensations désertiques.

*[...]pois somos seres úmidos e salgados, somos seres de água do mar e de lágrimas. Será também com os olhos inteiramente abertos das baratas, mas só que será de noite, pois sou bicho de grandes profundidades úmidas, não conheço a poeira das cisternas secas, e a superfície de uma rocha não é o meu lar*³⁴⁴. (PSGH, p. 114)

G.H., animal des profondeurs, entre dans l'humidité de la nuit, la nuit « si humide que des plantes y naissent » (LPSGH, p. 129). La pénétration des profondeurs les plus obscures permet la croissance et la création, et, là où « l'anxiété douce voyage sur le creux de l'air, le vide est un moyen de transport » (LPSGH, p. 129), ajoute la voix mélancolique.

Entre l'air et l'eau, cette voix s'inspire des humeurs envahissantes qui viennent à elles, pénétrée aussi par les autres éléments, la terre et le feu. Les quatre éléments, dans *La passion*, sont convoqués par des sensations physiques et nerveuses fluctuantes. Suivant une gamme d'élans parfois paradoxaux, la mélancolie se profile en réaction à l'expérience

³⁴¹ *Ibid*, p. 39. (Notre traduction).

³⁴² Walter Benjamin cité par Jeana Laura da Cunha Santos dans *A estética da melancolia em Clarice Lispector*, *ibid.*, p. 39. (Notre traduction).

³⁴³ Jean-Pierre Richard, *Littérature et sensation*, *op.cit.*, p. 55.

³⁴⁴ « [...] nous sommes des êtres humides et salés, nous sommes des êtres d'eau de mer et de larmes. Ce sera aussi avec les yeux entièrement ouverts des cafards, mais sauf que ce sera la nuit, car je suis un animal des grandes profondeurs humides, et je ne connais pas la poussière des citernes asséchées, et la surface d'un rocher n'est pas mon foyer. » (LPGH, p. 129).

négative qui est celle de l'écroulement de l'« ancien monde » qui sera remplacé par ce qui est encore informe et douloureux: « Je suis en train d'avoir ce courage dur qui me fait mal comme la chair qui se transforme en accouchement. » (LPSGH, p. 179) La création du récit, suivant la douleur lancinante qu'est celle de mettre au monde, s'ébauche entre le trop-plein et le vide, l'exubérance et la néantisation. Sujet à un excès de sensibilité, le mélancolique ressent la douleur universelle à la manière d'un « martyr humain » :

*Oh Deus, eu estava começando a entender com enorme surpresa: que minha orgia infernal era o próprio martírio humano. Como poderia eu ter adivinhado? se não sabia que no sofrimento se ria. É que não sabia que se sofria assim. Então havia chamado de alegria o meu mais profundo sofrimento*³⁴⁵. (PSGH, p. 131)

La tristesse lente et douceuse de l'eau et des larmes et la poussière des ruines sont graduellement chassées par des images et des impressions de feu et d'enfer. De fait, une fois la tristesse et la peur assumées, une forme de « jubilation », de plaisir euphorique face à un plaisir subversif (de tuer, de manger, de souffrir, de jouir) a lieu :

*A alegria de perder-se é uma alegria de sabá. Perder-se é um achar-se perigoso. Eu estava experimentando naquele deserto o fogo das coisas: e era um fogo neutro. Eu estava vivendo da tessitura de que as coisas são feitas. E era um inferno, aquele, porque naquele mundo que eu vivia não existe piedade nem esperança. Eu entrara na orgia do sabá. Agora sei o que se faz no escuro das montanhas em noites de orgia. Eu sei! sei com horror: gozam-se as coisas*³⁴⁶. (PSGH, p. 101)

L'orgie se passe la nuit sur les montagnes et cause une sensation de brûlure, de consommation de soi comme on fait « brûler de l'encens »; G.H. brûle alors de l'intérieur, habitée par la force du « démoniaque ». Le manque et l'absence sont ici comblés par un excès de jouissance. Le besoin d'entrer en extase devient de plus en plus palpable pour

³⁴⁵ « Oh Dieu, j'étais en train de commencer à comprendre avec une énorme surprise : mon orgie infernale était le martyr humain lui-même. Comment aurais-je pu deviner? Puisque je ne savais pas que l'on riait dans la souffrance. C'est que je ne savais pas que l'on souffrait ainsi. J'avais donné le nom de joie à ma souffrance la plus profonde. » (LPGSG, p. 148).

³⁴⁶ « La joie de se perdre est une joie de sabbat. Se perdre est une façon dangereuse de se trouver. J'étais en train d'expérimenter dans ce désert le feu des choses : et c'était un feu neutre. Je vivais de la texture dont les choses sont faites. Et c'était un enfer, car dans ce monde où je vivais il n'existe ni pitié ni espoir. J'étais entrée dans l'orgie du sabbat. Je sais maintenant que ce qu'on fait dans l'obscurité des montagnes, les nuits d'orgie. Je sais! Je sais avec horreur : on jouit des choses. » (LPSGH, p.116).

G.H. qui rêve de partir à chaque nuit sur un cheval de joie du « roi du sabbat ». Ce nouveau monde vide d'espoir est empreint d'une liberté dangereuse qui permet des crimes sanglants au cœur de la nuit. Néanmoins, après chaque moment d'extase, le sujet mélancolique se retire. G.H. ressent ainsi le « trot³⁴⁷ » de la tristesse en elle lorsque la peine fait retour. Ces moments de jouissance sont « le pôle opposé du sentiment-humain-chrétien »; ils sont le « pôle de la plus primordiale joie démoniaque » (LPSGH, p. 117). Le passage par ces pôles est nécessaire à la purification de ce que G.H. nomme sa « propre intoxication de sentiments » (LPSGH, p. 117). Le paradis, et ensuite l'enfer, sont obligatoires afin de respirer pleinement l'air particulier de l'abîme : « *Passei pelo roer a terra e pelo comer o chão, e passei por ter orgia nisso, e por sentir com horror moral que a terra roída por mim também sentia prazer*³⁴⁸. » (PSGH, p. 157).

Agamben, dans son travail sur la mélancolie, parle d'une « dialectique du manque et de l'excès » au cœur de l'expression du mélancolique. Le philosophe rend compte d'un processus qui oscille :

entre une polarité positive et une polarité négative, entre un retrait et un repli, et qui constituent la forme même de cette attitude clinique. [...]. Mais, si le terme de retrait est évocateur d'une certaine négativité, il s'avère être le lieu d'une polarité positive, le lieu où l'on peut saisir une intentionnalité, la volonté spécifique d'un projet : le projet mélancolique, entendu comme une volonté de renverser une impuissance en puissance³⁴⁹.

C'est effectivement à travers ces deux pôles que la voix de G.H. gagne en puissance. Celle-ci passe du stade de la peine à celui de l'extase, en traversant diverses modalités : tristesse, joie, peur, courage, lumière, noirceur, chaleur, froid, immobilité, agitation, etc., lesquelles, enfin, se confondent et confondent le lecteur : « *E se isso é o inferno, é o*

³⁴⁷ « Le trot cependant continue en moi. » (LPGH, p. 145).

³⁴⁸ « J'ai fait l'expérience de ronger la terre et de manger le sol et j'ai vécu cela comme une orgie de jouissance; et j'ai su, avec une horreur morale, que la terre rongée par moi ressentait aussi du plaisir. » (LPGH, p. 174).

³⁴⁹ Giorgio Agamben cité par Edouardo Mahieu dans « Giorgio Agamben et la mélancolie : philosophie de la clinique », *L'information psychiatrique*, vol. 83, 2007, p. 207.

*próprio paraíso: a escolha é minha. Eu é que serei demoníaca ou anjo; se eu for demoníaca, este é o inferno; se eu for anjo, este é o paraíso*³⁵⁰. » (PSGH, p.139)

3.2.2 L'illumination Zen

Igor Rossoni affirme que l'écriture lispectorienne, tout comme le Zen, est une « expérience pratique qui vise à placer l'homme en harmonie complète avec la dynamique de la vie en soi³⁵¹ ». Adoptant une posture plus près de la pensée orientale, la voix lispectorienne rallie les oppositions pour chercher un contact direct avec les choses. Daisetz Teitaro Suzuki définit le Zen comme une pratique qui utilise la négation pour atteindre un plus haut niveau d'affirmation. « *Zen wants to find a higher affirmation where there are no antitheses*³⁵² », affirme Suzuki. L'expérience de l'unité du monde, d'un tout qui contient toutes les parties, fait en sorte d'effacer les contradictions, ou plutôt de les intégrer dans un ensemble plus vaste : « *Deus é o que existe, e todos os contraditórios são dentro do Deus, e por isso não O contradizem*³⁵³. » (PSGH, p. 160). Le Zen appelle ce grand Tout non pas Dieu mais « *wholesomeness of the spirit*³⁵⁴ ». Or, la voix bipolaire du roman – entre la culpabilité, les larmes, l'enfer et l'orgasme – en vient progressivement à l'atteinte d'un équilibre au centre de cette chambre devenue minaret, où l'on prie sans espoir, « comme les macumbeiras* qui ne prient pas pour les choses mais prient les choses mêmes³⁵⁵ » (LPSGH, p. 126).

³⁵⁰ « Et si cela est l'enfer, c'est le paradis même : le choix m'appartient. C'est moi qui serai ange ou démoniaque; si je suis démoniaque, ceci est l'enfer; si je suis ange, ceci est le paradis. » (LPSGH, p. 156-157).

³⁵¹ Igor Rossoni, *Zen e a poética auto-reflexiva de Clarice Lispector: uma literatura de vida e como vida*, São Paulo, Editora Unesp, 2002, p.25. (Notre traduction de: « vivência pratica que visa colocar o homem em sintonia plena com a dinâmica da própria vida »).

³⁵² Daisetz Teitaro Suzuki, *An Introduction to Zen Buddhism*, New York, Grove Press, Inc., 1964, p. 39.

³⁵³ « Dieu est ce qui existe, et toutes les contradictions sont en Dieu, et ne se contredisent donc pas. » (LPSGH, p. 176)

³⁵⁴ D. T. Suzuki, *op.cit.*, p. 40.

³⁵⁵ * Macumbeiras : prêtresses du rite Macumba, proche du Vaudou, pratiqué au Brésil.

De fait, la voix, dans *La passion*, se sert d'un état (la pauvreté, le manque, les ruines) pour éprouver son contraire (l'extase, l'abondance, la passion) et cherche, dans cet échange de qualités, non pas la beauté mais l'identité. « *Não quero a beleza, quero a identidade*³⁵⁶. » (PSGH, p. 159). Suzuki enjoint d'ailleurs celui qui fait la pratique du Zen à pénétrer dans une nouvelle sphère d'appréhension du monde, hors de l'intellect et du savoir : « [...]sever yourself from the understanding, and directly penetrate deep into the identity of the Buddha-mind ; outside of this there are no realities³⁵⁷ ». Le Zen se veut ainsi simple et direct. Il s'inspire du banal et entraîne l'esprit à voir le grand mystère dans le quotidien, le « nœud vital de l'obscurité » (LPSGH, p. 155). Il se fonde sur l'immanence, révolutionnant le mysticisme dans le sens où il ramène le divin sur terre : « *What was up in the heavens, Zen has brought down to earth*³⁵⁸. » Or, la matière de l'existence constitue la quête ultime et « interdite » de la voix. Interdite, car elle signifie rester dans le cœur des choses sans les transcender; et transcender est le seul « effort humain de salut » possible. Mais une fois que le salut est abandonné, l'identité se fait ressentir comme un « morceau de chose »; elle est le trésor enfoui au cœur de la simplicité évidente du monde : « *O tesouro era um pedaço de metal, era um pedaço de cal de parede, era um pedaço de matéria feita em barata*³⁵⁹. » (PSGH, p. 136) La matière de l'existence est ce vers quoi se rapproche le parcours de G.H., non sans crainte :

*Tenho medo de tanta matéria - a matéria vibra de atenção, vibra de processo, vibra de atualidade inerente. O que existe bate em ondas fortes contra o grão inquebrantável que sou, e este grão rola entre abismos de vagalhões tranquilos de existência, rola e não se dissolve, esse grão-semente. De que sou eu a semente?*³⁶⁰ (PSGH, p. 138-139)

³⁵⁶ « Ce que je veux ce n'est pas la beauté, c'est l'identité » (LPGH, p. 176).

³⁵⁷ D. T. Suzuki, *op.cit.*, p. 46.

³⁵⁸ *Ibid*, p. 45.

³⁵⁹ « Le trésor c'était un morceau de métal, c'était un morceau de la chaux du mur, c'était un morceau de matière sous forme de cafard. » (LPSGH, p.154).

³⁶⁰ « J'ai peur de tant de matière – la matière vibre d'attention, vibre de processus vivant, vibre d'actualité inhérente. Ce qui existe vient battre en vagues fortes contre le grain insécable que je suis, et ce grain roule entre les abîmes de grandes lames d'existence, roule et ne se dissout pas, ce grain-semence. De quoi suis-je la semence? » (LPSGH, p. 156).

Ici, nous modifions « abîmes de grandes lames d'existence » pour « abîmes de flots tranquilles d'existence ».

La quête de l'origine, la « semence » de l'existence, se trouve dans le processus même de la vie, laquelle, par sa suite de vagues abyssales, polit le grain, polit la voix. Il s'agit de la vibration qui provient de « l'identité touchant à l'identité des choses » (LPSGH, p. 151). Le passage par toutes les sensations mène au dénuement qui révèle la matière : « *Zen just feels fire warm and ice cold, because when it freezes we shiver and welcome fire. The feeling is in all, as Faust declares; all our theorization fails to touch reality*³⁶¹. » Le « noyau de la vie » (LPSH, p. 72) est incroyablement ordinaire et divin, comme l'est la masse blanche du cafard : « *gosto de coisa alguma, gosto de um nada que no entanto me parecia quase adocicado como o de certas pétalas de flor, gosto de mim mesma*³⁶² » (PSGH, p. 167). Ainsi, à la fin de la chute de la voix et des constructions humaines, nous retrouvons l'innocence primordiale de celui qui renaît grâce à sa propre sueur, laquelle « avait une odeur semblable à celle qui sort d'une terre desséchée lors des premières pluies » (LPSGH, p.183). Cet « ancien bouillon de culture » possède une force qui se rapproche de la vie originaire : « *Só a delicadeza da inocência ou só a delicadeza dos iniciados é que sente o seu gosto quase nulo*³⁶³. » (PSGH, p. 154) La racine première de l'identité humaine, c'est le cafard, « *barata-batata* ». Il est impossible d'ignorer la similitude des deux mots en portugais – *barata*, cafard/ *batata*, pomme de terre – et leur lien intrinsèque au goût de la terre, au « goût du vivant » : « *Pois minha raiz, que só agora eu experimentava, tinha gosto de batata-tubérculo, misturada com a terra de onde fora arrancada*³⁶⁴. » (PSGH, p. 165).

L'être et la voix se dépouillent, deviennent « racine », se rapprochent de la véritable prière qui est « murmure ». Ainsi, pour connaître le goût réel de l'existence, G.H. doit se « déshéroïser », et devenir, comme le cafard, pure « vigilance ». La « déhéroïsation » ou

³⁶¹ D. T. Suzuki, *op.cit.*, p. 41.

³⁶² « [...]goût de rien, goût de rien qui cependant me paraissait doux comme celui de certains pétales de fleurs, goût de moi-même. » (LPSGH, p. 185).

³⁶³ « Seule la délicatesse de l'innocence ou seule la délicatesse des initiés peut sentir son goût presque nul » (LPSGH, p. 171-172).

³⁶⁴ « Car ma racine, que je ne découvrais que maintenant, avait un goût de tubercule, mélangé à celui de la terre dont il avait été arraché » (LPSGH, p.183) En portugais le mot « batata » (patate) est important et perdu dans la traduction.

« dépersonnalisation³⁶⁵ » (LPSGH, p. 193) cède le pas à un autre niveau d'existence, au prix d'un échec :

A deseroização é o grande fracasso de uma vida. Nem todos chegam a fracassar porque é tão trabalhoso, é preciso antes subir penosamente até enfim atingir a altura de poder cair - só posso alcançar a despersonalidade da mudez se eu antes tiver construído toda uma voz³⁶⁶.
(PSGH, p. 175)

La chute de la voix est également indispensable, de même que l'entrée dans le silence. Bien que la voix ne puisse réussir à rendre totalement l'immédiateté de l'expérience, son fracas permet, lorsqu'elle se brise comme une poupée de verre que l'on jetterait au sol, de faire émaner à la surface un éclat, un « souffle de vie³⁶⁷ », comme « l'haleine de ce qui est vivant » (LPSGH, p. 95). Lorsque G.H. renonce jusqu'à son statut d'être humain, et que sa voix tombe avec elle, elle se transforme en paysage.

Eu estava agora tão maior que já não me via mais. Tão grande como uma paisagem ao longe. Eu era ao longe. Mas perceptível nas minhas mais últimas montanhas e nos meus mais remotos rios: a atualidade simultânea não me assustava mais, e na mais última extremidade de mim eu podia enfim sorrir sem nem ao menos sorrir. Enfim eu me estendia para além de minha sensibilidade³⁶⁸. (PSGH, p. 179)

« *Let your body and mind be turned into an inanimate object of nature³⁶⁹* », affirme Suzuki. G.H., transfigurée, ressent une joie nouvelle. Par cet abandon total à l'inconnu du monde, elle devient tellement étrangère à elle-même qu'elle ne se « voit plus ». D'une extrémité à l'autre de ses montagnes, elle disparaît au loin, souriant « sans même sourire ».

³⁶⁵ « La perte de tout ce que l'on peut perdre sans cesser d'être. » (LPSGH, p. 193).

³⁶⁶ « La déshéroïsation est le plus grand échec d'une vie. Tous n'arrivent pas à échouer car cela donne beaucoup de travail, il faut auparavant grimper péniblement jusqu'à atteindre la hauteur dont on peut tomber – et je ne peux atteindre la dépersonnalité du mutisme que si j'ai construit, auparavant, toute une voix. » (LPSGH, p. 194).

³⁶⁷ Voir la figure 2.1 « Schéma de la voix ».

³⁶⁸ « J'étais maintenant tellement plus grande que je ne me voyais plus. Aussi grande qu'un paysage lointain. J'étais très loin mais perceptible dans mes dernières montagnes et mes rivières les plus éloignées : l'actualité immédiate ne m'effrayait plus, et dans la plus ultime extrémité de moi, je pouvais enfin sourire sans même sourire. Enfin je m'étendais au-delà de ma sensibilité » (LPSGH, p. 199).

³⁶⁹ D. T. Suzuki, *op.cit.*, p. 47.

Le personnage lispectorien qui expérimente la brèche de l'existence vivrait une « épiphanie ». Mot d'acception d'abord religieuse, l'épiphanie est réinvestie dans le milieu esthétique et littéraire et se lie à la rêverie qui affirme « l'inépuisable richesse du réel qui se manifeste³⁷⁰ ». Cette figure a été largement étudiée puisque l'écrivaine utilise ce processus de façon constante dans ses œuvres. Benedito Nunes³⁷¹, par exemple, rapproche l'épiphanie de la nausée existentielle. Néanmoins, il nous semble intéressant de rapprocher cet état qui s'étend « au-delà de [la] sensibilité » à une illumination Zen. L'illumination, ou « satori » est le moment où l'homme médite sans méditer, c'est-à-dire sans objectif prédéterminé, jusqu'à ce que quelque chose vienne à lui : « *Penetrate through the conceptual superstructure and what is imagined to be a mystification will at once disappear, and at the same time there will be an enlightenment known as satori*³⁷² », confirme Suzuki. Le satori inclut à la fois une disparition et une apparition. Il va à l'encontre du dualisme de la pensée et ne peut pas être compris « intellectuellement ». Il « peut être défini comme un choc spirituel intuitif, émotif ou esthétique qui permet de transformer entièrement le sens de la vie de celui qui l'expérimente³⁷³ », résume Rossoni. La voix abyssale de *La passion* nous fait ainsi traverser l'épreuve de l'existence qui mène vers un type d'illumination similaire, un « état de grâce ».

*Pois o estado de graça existe permanentemente: nós estamos sempre salvos. Todo o mundo está em estado de graça. A pessoa só é fulminada pela doçura quando percebe que está em graça, sentir que se está em graça é que é o dom, e poucos se arriscam a conhecer isso em si. Mas não há perigo de perdição, agora eu sei: o estado de graça é inerente*³⁷⁴. (PSGH, p. 146)

³⁷⁰ Jean-Michel Rabaté cité par Dominique Rabaté dans *Poétiques de la voix*, op.cit., p. 148.

³⁷¹ Benedito Nunes, « O mundo da náusea e o fascínio da coisa », *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*, São Paulo, Editora Ática, 1995, p.113-123.

³⁷² D. T. Suzuki, op.cit., p. 34.

³⁷³ Igor Rossoni, op. cit., p. 92. (Notre traduction).

³⁷⁴ « Car l'état de grâce existe en permanence : nous sommes toujours sauvés. Tout le monde est en état de grâce. L'individu n'est foudroyé par la douceur que lorsqu'il comprend qu'il est en état de grâce; ressentir que l'on est en état de grâce voilà le don, et peu se risquent à connaître cela en eux. Mais il n'y a pas de danger de se perdre, maintenant je le sais, l'état de grâce est inhérent. » (LPSGH, p. 163).

Entrer en état de grâce est vu chez Lispector comme un type de « foudroiement », lequel remplace la terreur sublime par une certaine « douceur ». Une « joie sans l'espoir » apparaît, ou alors fondant un type d'espoir différent : « *-Talvez não seja a esperança antiga. Talvez não se possa sequer chamar de esperança*³⁷⁵. » (PSGH, p. 73) L'espoir prend ici une toute autre signification lorsque le mélancolique, ne détenant plus aucune certitude, observe le monde avec la « croyance qu'il ne reste plus rien à faire³⁷⁶ ». Une célébration de l'instant se fait alors ressentir, dans le sens d'un « présent continu » ou d'un « continuum éternisé³⁷⁷ », remarque Rossoni. Par la consécration d'un présent éternel, Lispector entraîne son lecteur dans l'atemporalité. Ce "maintenant" (« *agora* ») est sans espoir ni promesse : « *Pois a atualidade não tem esperança, e a atualidade não tem futuro: o futuro será exatamente de novo uma atualidade*³⁷⁸ » (PSGH, p. 80). Sans la promesse d'un futur ou la transcendance religieuse, la voix lispectorienne laisse poindre une nouvelle lumière, qu'elle thématise en invoquant le "neutre", l' "inexpressif", l' "atonal" : « *Não a claridade que nasce de um desejo de beleza e moralismo, como antes mesmo sem saber eu me propunha; mas a claridade natural do que existe [...]*³⁷⁹ » (PSGH, p. 17).

³⁷⁵ « Peut-être que ce n'est pas l'espoir ancien. Peut-être ne pourra-t-on même pas appeler ça espoir. » (Notre traduction).

³⁷⁶ Jeana Laura da Cunha Santos, *A estética da melancolia em Clarice Lispector*, op. cit., p.29. (Notre traduction).

³⁷⁷ Igor Rossoni, *Zen e a poética auto-reflexiva de Clarice Lispector: uma literatura de vida e como vida*, op. cit., p.125-126.

³⁷⁸ « Car l'immédiat est sans espoir, l'actualité n'a pas de futur : le futur sera exactement un nouveau maintenant » (LPSGH, p. 93).

En portugais, l'auteure répète trois fois le mot « *atualidade* » (actualité).

³⁷⁹ « Pas la lumière qui naît du désir de la beauté et de l'ordre moral tels que je les voulais autrefois, sans en être consciente, mais la lumière naturelle de ce qui existe [...] » (LPSGH, p. 27).

CONCLUSION

L'ÉCHEC DE LA VOIX OU LE SILENCE « ÉLOQUENT »

Dans *A paixão segundo G.H.*, la lumière est crue et se rapproche pourtant de l'obscurité. Le roman s'ouvre sur la constatation déstabilisante d'une compréhension qui n'est pas à portée de voix :

*Talvez o que me tenha acontecido seja uma compreensão - e que, para eu ser verdadeira, tenho que continuar a não estar à altura dela, tenho que continuar a não entendê-la. Toda compreensão súbita se parece muito com uma aguda incompreensão*³⁸⁰. (PSGH, p. 14)

L'incompréhension clôt le texte sur cinq tirets qui nous ramènent au tout début :
« *Pois como poderia eu dizer sem que a palavra mentisse por mim? como poderei dizer senão timidamente assim: a vida se me é. A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro* — — — —³⁸¹. » (PSGH, p. 179.) Que reste-t-il de la voix une fois qu'elle a constaté son échec?

³⁸⁰ « Peut-être ce qui m'est arrivé est-il une compréhension – et que, pour demeurer fidèle à moi-même, dois-je continuer à n'y rien comprendre. Toute compréhension soudaine ressemble beaucoup à une incompréhension aiguë. » (Notre traduction).

Étrange comment, dans la traduction officielle en français (LPSGH, p. 24), la première occurrence du mot « compréhension » a été traduite par « illumination ».

³⁸¹ « Car comment je pourrais parler sans que la parole ne mente pour moi? comment je pourrai dire sinon timidement ainsi : la vie s'est; la vie m'est. La vie s'est; la vie m'est, et je ne comprends pas ce que je dis. Et alors j'adore — — — —. » (Notre traduction). La version française ne considère pas entièrement la liberté syntaxique en portugais de l'usage des deux pronoms « se » et « me » suivi du verbe être. « A vida se me é ». Cette phrase d'apparence étrange laisse planer l'idée que la vie procède par elle-même ET à travers le sujet qui la possède également. La vie m'appartient « A vida me é » et la vie suit son cours « A vida se é » dans un même mouvement qui à la fois inclut et exclut le sujet qui l'expérimente. La traduction française de *Des Femmes* : « La vie m'est », ne considère pas ce double processus de la vie qui traverse le sujet et qui suit son fil indépendamment de lui. Elle omet aussi les tirets, les remplaçant par trois points de suspension.

Nous avons observé, dans le premier chapitre, l'importance de la posture de l'auteure. Son retrait par rapport au monde académique et intellectuel, son non-discours sur le fait littéraire, sa posture ambivalente et ironique, sont autant d'éléments que nous retrouvons dans le parcours de la voix de G.H. Le processus d'« étrangement » ou de fabulation de Lispector est ce qui contribue à créer un monde magique, de par l'abondance des visions du réel et la perspicacité d'un regard kaléidoscopique. Écrivaine-amateure, Lispector ne cesse d'avoir un discours ambivalent et aphoristique qui évoque le mystère et l'« énigme » de l'existence. Née de l'incompréhension face à une expérience-limite qui dépasse l'entendement humain, la voix de *La passion* semble venir de nulle part et trace l'écho d'un discours qui s'éloigne de toute formation logique ou rationnelle. Nous avons observé ses courbes et son rythme à travers une forêt de significations et de représentations à la fois ingérées et rejetées. Cette voix anthropophage se construit à la mesure de ce qu'elle appréhende et transforme du réel. Désirante de se débarrasser de l'horreur de l'expérience vécue, elle entre dans un délire confessionnel et, par son angoisse et son incapacité à se dévoiler, réussit à transmettre au lecteur sa charge de questionnements. Par son insistance à raconter et son hésitation, elle instaure une tension dans le récit qui agit comme une bombe à retardement. Confuse, l'instance énonciative se fond à celle de l'action, et, comme nous l'avons constaté en nous basant sur les théories de Dorrit Cohn, le flux ininterrompu du monologue intérieur s'inscrit dans le flux de la vie. Les deux courants se trouvent en débâcle, « presque destitués de leurs fonctions respectives (...) ils se consacrent à une autre et unique réalité qui dépasse et la vie et le texte³⁸² ».

Le chapitre trois tient compte de cette dimension « intervallaire » entre le vécu et le récit, alors que la voix fait son incursion dans le monde sublime des sensations et de l'imagination. L'expérience de la rencontre avec le cafard, vécue comme un choc « épiphanique » sublime, emporte le récit dans l'« arrière-monde », là où « il n'y a ni

³⁸² Igor Rossoni, *op. cit.*, p. 42. (Notre traduction de « quase-destituídos das respectivas funções para – nesse ato – se consagrarem a uma outra e única realidade que ultrapassa a própria vida e o próprio texto »).

complexité, ni simplicité, ni ordre ni désordre, ni organisation³⁸³ », pour citer Edgar Morin, théoricien de la pensée complexe. Avançant à la mesure des visions qui se forment spontanément, la voix est matérialisée par le monde des sens et des images. Elle entre dans un perpétuel « rêve éveillé », construisant le monde qui l'habite, monde confus de la désorganisation et du chaos, du divin et des fêtes orgiaques du sabbat. Sous les rythmes angoissés de la voix mélancolique, polarisée entre la joie et la tristesse, l'ennui et l'extase, une purification a lieu. Les larmes, et enfin le grand sanglot (« *solução* »), achèvent de libérer l'être qui entre dans le « neutre » :

*O neutro era a minha raiz mais profunda e mais viva - eu olhei a barata e sabia. Até o momento de ver a barata eu sempre havia chamado com algum nome o que eu estivesse vivendo, senão não me salvaria. Para escapar do neutro, eu há muito havia abandonado o ser pela persona, pela máscara humana*³⁸⁴. (PSGH, p. 91-92)

Le neutre est le lieu où tous les masques tombent. Et lorsque l'être se retrouve sans nom et sans mots, toute construction qui pourrait le soutenir s'écroule. L'échec de l'expérience intérieure est inévitable, nous rappelle Georges Bataille: « J'échoue, quoi que j'écrive, en ceci que je devrais lier, à la précision du sens, la richesse infinie – insensée – des possibles³⁸⁵. » Cette impuissance est liée au langage et à l'incapacité de la voix de toucher la vérité du réel. La voix mène ainsi une quête fastidieuse, marquée par l'incapacité. Elle prend alors essor dans un processus contradictoire d'un refus du langage et de son recours « malgré tout », soit au cœur d'une tension langagière et existentielle. Elle porte en elle un sentiment d'échec (« *fracasso* ») constant et réitéré.

Nous avons observé que c'est néanmoins grâce à cette impuissance à dire que le choc entre les mots et leur défaillance réussissent à prendre de l'ampleur et à gagner en puissance d'expression. Trouver ce que la pensée elle-même pense, se saisir de ce qui

³⁸³ Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe*, op.cit., p. 137.

³⁸⁴ « Le neutre était ma racine la plus vivante et la plus profonde – je regardais le cafard et je savais. Jusqu'au moment où je vis le cafard, j'avais toujours donné un nom quelconque à ce que j'étais en train de vivre, pour pouvoir me sauver. Pour échapper au neutre j'avais depuis longtemps quitté l'être pour la personne, pour le masque humain. » (LPSGH, p. 105).

³⁸⁵ Georges Bataille, op.cit. p. 51.

précède, et affirmer la réalité de l'expérience relèvent finalement d'une entrée dans le « *nada* » ou le vide – une forme d'« épuisement » qui n'est pas l'obtention tant désirée du silence, mais un excès qui s'annule : « L'épuisement est, en outre, un mirage. Il est l'énergie paradoxale du récit qui tend vers sa fin, mais qui doit constamment reprendre le travail d'annulation de sa propre voix³⁸⁶. », nous dit Dominique Rabaté. Le récit, à caractère impossible, se construit donc par un « effort de voix ».

Ah, mas para se chegar à mudez, que grande esforço da voz. Minha voz é o modo como vou buscar a realidade; a realidade, antes de minha linguagem, existe como um pensamento que não se pensa, mas por fatalidade fui e sou impelida a precisar saber o que o pensamento pensa³⁸⁷. (PSGH, p. 175-76)

Le lecteur assiste à la tentative d'atteindre ce qui vient avant la pensée, cette part d'informe laissé comme un reste de l'expérience. Au point extrême de l'expérience – représenté par l'acte transgressif de manger le cafard – la voix se relâche, non sous l'effet d'une révélation ou d'une satisfaction mais dans le dénuement.

A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas - volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu³⁸⁸. (PSGH, p. 176)

Que reste-t-il au lecteur une fois qu'il referme le roman? Se retrouve-t-il, lui aussi, démuní, les « mains vides »? Ou, peut-être avec une impression vague, de nausée, de tristesse, de joie? Il est difficile d'identifier le sentiment ou l'impression laissé par *La passion selon G.H.*. L'« indicible » dont il est question semble résonner en nous. Si la construction – langagière, narrative, identitaire – faillit, c'est qu'à un méta-niveau, elle

³⁸⁶ Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, op.cit., p. 11.

³⁸⁷ « Ah, mais pour parvenir au mutisme, quel grand effort de la voix. Ma voix est la façon dont je vais chercher la réalité; la réalité, avant mon langage, existe comme une pensée qui ne se pense pas, mais par fatalité j'ai été et je suis poussée à avoir besoin de savoir ce que la pensée pense. » (LPSGH, p. 195).

³⁸⁸ « Le langage est mon effort humain. Par destinée je dois aller chercher et par destinée je reviens les mains vides. Mais – je reviens avec l'indicible. L'indicible ne pourra m'être donné que par l'échec de mon langage. C'est seulement quand la construction rate que j'obtiens ce qu'elle n'a pas réussi. » (LPSGH, p. 195).

remplit sa fonction. La construction du roman disparaît, la voix se fait « discrète » pour donner plus d'espace à la vie, pour laisser agir l'effet poétique du mot qui se heurte à un autre et nous touche au passage. Ce qui est alors sans mot surgit, à travers le monde des mots. Ce qui est sans mots vit. L'« éloquence du silence » – en termes Zen le Sunyata (le vide) – est le « frisson » qui n'a besoin de rien d'autre pour exister que de remplir sa « mission secrète », très simple, de faire redresser tous les poils du corps comme des brins d'herbe au vent. Le reste est un mystère.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus à l'étude

LISPECTOR, Clarice, *A paixão segundo G.H.*, Rio de Janeiro, Editora Rocco, 1964, 179 p.

———, *La passion selon G.H.*, Paris, Éditions Des Femmes, traduit du brésilien par Claude Farny, 1978, 199 p.

Autres œuvres de Clarice Lispector citées

LISPECTOR, Clarice, « Restos de Carnaval », *Felicidade Clandestina*, Rio de Janeiro, Editora Rocco, 1971, p. 25-29.

———, *Um sopro de vida*, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1978, 162 p.

———, *A descoberta do mundo*, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1984, 781 p.

———, *La découverte du monde*, Paris, Éditions Des Femmes, 1995, 614 p.

———, *Água Viva*, Rio de Janeiro, Editora Rocco, 1998, 87 p.

———, *Outros escritos*, Organisation: Teresa Montero et Lícia Manzo, Rio de Janeiro, Editora Rocco, 2005, 174 p.

Corpus critique et théorique

BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Les Presses universitaires de France, 3^{ième} édition, 1961, 215 p.

BARBOSA, João Alexandre, *A leitura do intervalo*, São Paulo, Secretario de estado da cultura, Iluminuras – Projetos et Produções Editoriais Ltda, 1990, 141 p.

BARTHES, Roland, *Le grain de la voix, Entretiens 1962-1980*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, 344 p.

———, *Le bruissement de la langue*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1984, 439 p.

———, *La chambre claire, note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'étoile, Gallimard, Éditions du Seuil, 1980, 192 p.

BATAILLE, Georges, *L'expérience intérieure*, Paris, Gallimard, Coll. « Tel », 1980, 180 p.

BATTELLA GOTLIB, Nádia, *Clarice, uma vida que se conta*, São Paulo, Editora Ática, 1995, 493 p.

BLANCHOT, Maurice, *L'entretien infini*, Paris, Éditions Gallimard, 1969, 640 p.

BORELLI, Olga, *Clarice Lispector. Esboço para um possível retrato*, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1981, 147 p.

BURKE, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris, J. Vrin, traduit par E. Lagetie de Lavaïsse, 1973, 226 p.

CARELLI, Mario et NOGUEIRA GALVÃO, Walnice, *Le roman brésilien: Une littérature anthropophage au XXe siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995, 168 p.

CHKLOVSKI, Victor, *L'art comme procédé*, Paris, Éditions Allia, traduit du russe et annoté par Régis Gayraud, 2008, 50 p.

CIXOUS, Hélène, *L'heure de Clarice Lispector*, Paris, Éditions des Femmes, 1989, 168 p.

COHN, Dorrit, *La transparence intérieure: Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1981, 310 p.

DE ANDRADE, Carlos Drummond, *O Avesso das coisas: Aforismos*, Rio de Janeiro, Editora Record, 2^o Edição, 1990, 169 p.

DA CUNHA SANTOS, Jeana Laura, *A estética da melancolia em Clarice Lispector*, Florianópolis, Editora da UFSC, 2000, 176 p.

DA SILVA, Charlene Soares, « Uma experiência mística às avessas: estudo sobre a paródia religiosa em *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector », Réquisitoire pour l'obtention du baccalauréat en lettres, Curitiba, Université fédérale de Paraná, 2007, 43 f.

DE SÁ, Olga, *A escritura de Clarice Lispector*, São Paulo, 2^a edição, Vozes Ltda, 1993, 360 p.

DESSONS Gérard et Henri Meschonnic, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998, 242 p.

FLEURY, Cynthia, *Imagination, imaginaire, imaginal*, Paris, Presses universitaires de France, 2006, 181 p.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. « Poétique », 1972, 285 p.

HEIDEGGER, Martin, « De l'essence de la vérité », dans *Questions I et II*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1968, p. 159-194.

HEINICH, Nathalie, *Être écrivain, création et identité*, Paris, Éditions la découverte, 2000, 368 p.

HUMPHREY, Robert, *The Stream of Consciousness in The Modern Novel*, Berkeley, University of California Press, 1954, 142 p.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1990, 305 p.

JUNG, Carl Gustav, *Dialectique du moi et de l'inconscient*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1964, 274 p.

KANT, Emmanuel, « Analytique du sublime », *Critique du jugement*, Paris, Corbeil, traduit de l'allemand par J. Barni, 1846, p. 137-306.

L. HART NIBBRIG, Christiaan, *Voix fantômes, La littérature à portée d'oreille*, Paris, Van Dieren Éditeur, coll. « Par ailleurs », traduit par Carla Hendricks, Arno Renken, 153 p.

LUCCHESI, Ivo, *Crise e escritura: uma leitura de Clarice Lispector e Vergílio Ferreira*, Rio de Janeiro, Editora Forense Universitária, 1987, 145 p.

LUCIA SILVA, Joseane, « L'anthropophagisme » dans *l'identité culturelle brésilienne*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2009, 198 p.

LYOTARD, Jean-François, *Leçons sur l'Analytique du sublime*, Paris, Éditions Galilée, 1991, 295 p.

MAINGUENEAU, Dominique, *Le discours littéraire: paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Éditions A. Colin, 2004, 262 p.

MEIZOZ, Jérôme, *Postures littéraires: Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007, 210 p.

MERLAU PONTY, Maurice, *Signes*, Paris, Gallimard, 1960, 435 p.

MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme*, Lagrasse, Verdier poche, 1982, 713 p.

MONTERO FERREIRA, Teresa Cristina, *Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector*, Rio de Janeiro, Editora Rocco, 1999, 302 p.

MORIN, Edgar, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Éditions du Seuil, 2005, 158 p.

NUNES, Benedito, *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*, São Paulo, Editora Ática, 1995, 175 p.

PEIRCE, Charles S., *Écrits sur le signe*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, 262 p.

MOSER, Benjamin, *Clarice, uma biografia*, Título original: *Why this world*, São Paulo, Cosac Naify, traduit par José Geraldo Couto, 2011, 752 p.

———, *Introduction to The complete stories: Clarice Lispector*, New York, A new directions book, 2015, p. ix-xxiii.

PEIXOTO CHEREM, Lúcia, *As duas Clarices entre a Europa e a América: leitura e tradução da obra de Clarice Lispector na França e no Quebec*, Curitiba, Editora UFPR, 2013, 289 p.

RABATÉ, Dominique, *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, 1999, 322 p.

———, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991, 204 p.

RICHARD, Jean-Pierre, *Littérature et sensation*, Paris, éditions du Seuil, 1954, 286 p.

ROSSONI, Igor Zen e a poética auto-reflexiva de Clarice Lispector: *uma literatura de vida e como vida*, São Paulo, Editora Unesp, 2002, 258 p.

SUZUKI, Daisetz Teitaro, *An Introduction to Zen Buddhism*, New York, Grove Press, Inc., 1964, 132 p.

TELMA MARIA, Vieira, *Clarice Lispector: uma leitura instigante*, São Paulo, Annablume, 1998, 102 p.

VARIN, Claire, *Clarice Lispector: Rencontres brésiliennes*, Laval, Éditions Tryptique, 2007, 227 p.

———, *Langues de feu : essais sur Clarice Lispector*, Laval, Éditions Trois, coll. « Vedute », 1990, 227 p.

VIALA, Alain, *Approches de la réception*, Paris, Presses universitaires de France, 1993, 306 p.

WALDMAN, Berta, *Clarice Lispector*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1983, 107 p.

Collectifs

NUNES, Benedito (dir.), *Clarice Lispector: Édition critique de A paixão segundo G.H.*, Brasília, Archives, 1988.

PIC, Muriel, B. Selmeci Castioni et J.-P. Van Elslande (dir.), *La pensée sans abri : Non-savoir et littérature*, Nantes, Éditions Nouvelles Cécile Defaut, 2012, 323 p.

Dossier « Clarice Lispector : 1920-1977 », *La parole métèque, le magazine du renouveau féministe*, Montréal, no 11, Automne 1989.

Numéro [sur Lispector] organisé par Vilma Arêas et Berta Waldman, *Remate de Males, Revista do Departamento de Teoria Literária*, vol. 9, Campinas, 1989.

Articles

BOSCO, Monique, « La fascination-Clarice », *Revue d'écriture et d'érudition*, Laval, vol. 3, no 1, 1987, p.27-31.

BELLEAU, André « Carnavalesque pas mort? », *Études françaises*, Montréal, vol. 20, no 1, 1984, p. 37-44.

BOURASSA, Lucie, « Articulation et rythme : matière, pensée et création dans le discours », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, Montréal, no 16, 2010, p. 185-206.

BRANTHOMME, Mathilde « Le don du masque », *Acta Iassyensia Comparationis*, Lași, no 9, 2011, p. 56-64.

CANDIDO, Antonio, « No começo era de fato o verbo », *Clarice Lispector (édition critique) A paixão segundo G.H.*, Brasília, Archives, 1988, p.XVII-XIX.

CASTELLO, José, « A senhora do vazio », *Inventário das sombras*, São Paulo, Editora Record, 1999, p.19-35.

COLLOT, Michel « De l'horizon du paysage à l'horizon des poètes », *L'horizon fabuleux*, Paris, José Corti, 1988, p. 11-23.

CLICHE, Éléne, « Clarice Lispector : Débusquer l'intangible », *Voix et Images*, Montréal, vol. 12, no 1, 1986, p. 27-41.

DE ANDRADE, Carlos Drummond, « Visão de Clarice Lispector », *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, no 51 (Octobre-Décembre), 1977, p. 4-5.

DE ANDRADE, Oswald, « Manifesto Antropófago », *Revista de Antropofagia*, São Paulo, vol. 1, no 1 (Mai), 1928, p. 3-7.

DEGUY, Michel, « Savoir du non-savoir », *Noesis*, 2004, en ligne, <<http://noesis.revues.org/27>>, consulté le 8 avril 2016.

DE SÁ, Olga, « Paródia e metafísica », dans Benedito Nunes (dir.), *Clarice Lispector: Edição crítica de A paixão segundo G.H.*, Brasília, Archives, 1988, p. 213-236.

———, « “Sou brasileira, de Pernambuco, oi”- Clarice Lispector », *Ângulo/Cadernos do Centro Cultural Teresa D'Ávila*, São Paulo, no 134 (Juillet-Septembre), 2013, p. 54-61.

DOS SANTOS, Neli Edite, « A crítica jornalística sobre Clarice Lispector (1943-1977) », Campinas, dissertação de mestrado, Instituto de Estudos da linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 1999, 229 f.

FISSETTE, Jean et Fernand Roy, « Un hjelmslévien en visite chez un peircéen », *Protée*, Chicoutimi, vol. 27, no 2, 1999, p.118-124.

FISSETTE, Jean, « Sémiosis, Sémiosis », Rubrique du Dictionnaire international des termes littéraires (DITL) Univ. Harvard, Cambridge, Colloque du DITL, 2009, en ligne, <<http://www.jeanfisette.net/>>, dans *Travaux de sémiotique*, consulté le 2 juillet 2016.

———, « L'incertitude de la représentation. Vecteur de la sémiotique de Peirce », 2010, en ligne, <<http://www.jeanfisette.net/publications/127incertitude-de-la-representationwp.pdf>>, consulté le 2 juillet 2016.

GINZBURG, Carlo « L'étrangement. Préhistoire d'un procédé littéraire », *À distance - Neuf essais sur le point de vue en histoire*, Paris, Gallimard, traduit par P. A. Fabre, 2001, p. 15-36.

GIRARDI, Clément, « Hypothèses de non savoir », *Acta fabula*, Paris, vol. 16, no 6 (Septembre-octobre) 2015, en ligne, <<http://www.fabula.org/acta/document9448.php>>, consulté le 19 février 2016.

HEIDENREICH, Rosmarin, « La problématique du lecteur et de la réception », *Cahiers de recherche sociologique*, Montréal, n° 12, 1989, p. 77-89.

KALINOWSKI, Isabelle, « Hans-Robert Jauss et l'esthétique de la réception », *Revue germanique internationale*, Paris, 1997, en ligne, <<http://rgi.revues.org/649>>, consulté le 12 août 2016.

LAPLANTINE, François, « La dimension subie, entretien avec Yoann Moreau », *Communications*, Paris, vol.1, no 96, 2015, p. 19-38.

LAUS PEREIRA, Maria Marta, « Aspectos da recepção de Clarice Lispector na França », *Rev. Anu. Lit. Universidade Federal de Santa Catarina*, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil, p. 109-125.

LE BRUN, Jacques, « Le non-savoir de la négation », *La pensée sans abri : Non-savoir et littérature*, Nantes, Éditions Nouvelles Cécile Defaut, 2012, p. 27-45.

MAHIEU, Edouardo, « Giorgio Agamben et la mélancolie : philosophie de la clinique », *L'information psychiatrique*, Nantes, vol. 83, 2007, p. 205-209.

MAINGUENEAU, Dominique, « Quelques implications d'une démarche d'analyse du discours littéraire », *Contextes*, Liège, 2006, en ligne, <<http://contextes.revues.org/93>>, consulté le 13 juin 2015.

MAJOREL, Jérémie, « Échos de Jean-Pierre Richard », *Acta fabula*, Paris, vol. 14, no 8, 2013, en ligne, <<http://www.fabula.org/acta/document8209.php>>, consulté le 10 août 2016.

MIILLER FASCINA, Diego, Martha Penteado et Alice Áurea, « A recepção crítica de Clarice Lispector : momentos decisivos », *Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo*, Passo Fundo, vol. 11, no 1, 2015, p. 92-109.

NUNES, Benedito, « Clarice Lispector ou o naufrágio da introspecção », *Remate de Males*, Campinas, vol. 9, 1989, p.63-70.

PETERSON, Michel, « Les cafards de Clarice Lispector », *Études françaises*, Montréal, vol. 25, no 1, 1989, p. 39-50.

PETERSON, Michel et Maria do Carmo Campos, « L'attention du lointain », *La parole métèque, le magazine du renouveau féministe*, Montréal, no 11, Automne 1989, p. 5.

PRADO COELHO, Eduardo, « A Paixão depois de G.H. », *Remate de Males*, Campinas, vol. 9, 1989, p.147-151.

RABATÉ, Dominique, « Lire les effets de voix », *Sillages critiques*, Paris, 2000, en ligne, <<http://sillagescritiques.revues.org/3139>>, consulté le 18 août 2016.

RESENDE, Otto Lara, « Le legs fulgurant d'un vertige », *La parole métèque, le magazine du renouveau féministe*, Montréal, no 11, Automne 1989, p. 19.

RODRÍGUEZ HIGUERA, Claudio Julio, « La frontière du signe : réflexions autour du mystère des origines de la sémiotique selon la biosémiotique de Tartu », *Cygne noir*, Montréal, no 3, 2015, en ligne, <<http://www.revuecygnenoir.org/numero/article/frontiere-du-signe-biosemiotique-tartu>>, consulté le 10 juin 2016.

ROMANO DE SANT'ANNA, Affonso, « O ritual epifânico do texto », dans Benedito Nunes (dir.), *Clarice Lispector: Edição crítica de A paixão segundo G.H.*, Brasília, Archives, 1988, p. 237-257.

SANTIAGO, Silviano, « A aula inaugural de Clarice », *Narrativas da modernidade*, Belo Horizonte, Autêntica, 1999, p. 13-30.

SAINT GIRONS, Baldine, « Du sublime héroïque au sublime terrible : Burke et Kant », *Le sublime de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Desjonquières, 2005, p. 93-132.

VINKLER, Beth Joan, « The Anthropophagic Mother/Other: Appropriated Identities in Oswald de Andrade's "Manifesto Antropófago" », *Luso-Brazilian Review*, Madison, vol. 34, no. 1 (Été 1997), p. 105-111.

Vidéos et entrevues

Dernière entrevue de Clarice Lispector, réalisée par le journaliste Júlio Lerner le 1 février 1977, pour l'émission *Panorama*, à TV Cultura, São Paulo, 2006, en ligne, <<https://www.youtube.com/watch?v=ohHP1l2EVnU>>, consulté le 6 janvier 2013.

Dernière entrevue de Clarice Lispector, réalisée par le journaliste Júlio Lerner le 1 février 1977, pour l'émission *Panorama*, à TV Cultura, São Paulo, *Revista Bula*, en ligne, <<http://www.revistabula.com/503-a-ultima-entrevista-de-clarice-lispector/>>, consulté le 6 janvier 2013.

Entrevue du Journaliste José Castello, réalisée par Martha Tremblay-Vilão le 20 mars 2015.

Entrevue de Lucia Peixoto Cherem et Claire Varin, « As duas Clarices », *Em Tese*, Curitiba, 4 mars 2015, en ligne, <<https://ufprtv.wordpress.com/tag/lucia-cherem/>>, consulté le 25 mai 2015.

Chanson brésilienne « Metamorfose ambulante », de Raul Seixas, 2013, en ligne, <<https://www.youtube.com/watch?v=VH-ikpxH7g8>>, consulté le 25 mars 2015.

Chanson brésilienne « Clarice », de Caetano Veloso, en ligne, 2009, <<https://www.youtube.com/watch?v=OaFp27XKLX8>>, consulté le 25 mars 2015.